



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

**UNA MUJER ESCRITORA EN EL SIGLO XVII:
FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN
Y SU *TRAGICOMEDIA DE LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS*
(Estudio y edición)**

Tesis doctoral

Doctoranda: Laura Menon

Directora: Dra. Piedad Bolaños Donoso

Sevilla

2021

A mi Familia

Esa...determinación...hace...de ti...un...rebelde.

(Luis Sepúlveda)

Dondequiera se cree una obra,
dondequiera se sueña un sueño,
donde se siembre un árbol o nazca un niño,
allí está obrando la vida,
abriendo una brecha en las tinieblas del tiempo.

(Hermann Hesse)

RESUMEN

Con este trabajo de investigación (tesis doctoral) sobre la dramaturga sevillana doña Feliciana Enríquez de Guzmán (Sevilla, 1569-1644) y su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, nos proponemos dos objetivos fundamentales: realizar la primera edición crítica completa de la obra, e insertarla en el contexto vital de la autora.

El trabajo se divide en dos partes. La primera parte abarca los datos biográficos sobre doña Feliciana, que son necesarios para la interpretación de la *Tragicomedia*, puesto que se trata de una obra autobiográfica; se presenta la condición de la mujer que tenía acceso a la educación; los libros que se solían destinar al público femenino y el ambiente literario en la Sevilla del Siglo de Oro. Se recopilan los datos que la investigación de archivo ha proporcionado con el intento de arrojar luz sobre la misteriosa impresión de la obra; se estudian los ejemplares que hasta hoy día se han rastreado de la *Tragicomedia*; se propone, sobre todo, el comentario crítico de la preceptiva guzmaniana, que se encuentra expuesta en algunos de los paratextos que acompañan la obra, como la “Carta Ejecutoria” y el prólogo “A los lectores”; finalmente, se proporciona el estudio crítico, en el que se analizan los personajes, los temas, la métrica y el estilo de doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Completan esta primera parte las hipótesis sobre las posibles fuentes literarias que inspiraron a la autora y el éxito que la *Tragicomedia* tuvo a partir de su publicación, en 1624.

La segunda parte de la tesis desarrolla la edición crítica del texto denominado “base”, que hoy se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Dicho texto se ha seleccionado tras un detenido cotejo de todos los ejemplares de la *Tragicomedia* que se conocen hasta ahora. Cierra nuestro trabajo la recopilación de las variantes del texto y un apéndice, en el que se facilitan dos tablas de análisis estructural de la obra con el propósito de que el lector pueda tener una idea clara de un texto dramático complejo y muy largo. De hecho, la *Tragicomedia* se compone de la *Primera parte* (tabla “A”) y de la *Segunda parte* (tabla “B”) y cada una de ellas incluye cinco actos, cinco coros, dos entre actos y numerosos paratextos (dedicatorias, sonetos...).

La intención que ha conducido el desarrollo del presente estudio es la de enriquecer el panorama y el conocimiento que tenemos hasta hoy día de doña Felician

Enríquez de Guzmán, una mujer extraordinaria que, sin embargo, ha quedado en las tinieblas del olvido durante muchos siglos.

PALABRAS CLAVE: dramaturga, Feliciano Enríquez de Guzmán, tragicomedia, teatro, Siglo de Oro.

ABSTRACT

This PhD Thesis focuses on the Spanish playwright doña Feliciana Enríquez de Guzmán (Seville, 1569-1644) and her *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, pursuing two main objectives: approaching the first complete critical edition of the above-mentioned play and, then, portraying the author's life in its context.

This research is divided in two parts. The first part includes the biographical information about doña Feliciana, which is necessary to understand the *Tragicomedia*, because it is autobiographical. Then, the work proceeds investigating the women's condition –especially of those who were allowed to get an education–, the books that women used to read and the cultural background in Seville during the Golden Age. The evidence and the information that the archive search provided were recollected with the aim of solving the mystery that surrounds the printing of the *Tragicomedia*. We have examined all the copies of the *Tragicomedia* that have been discovered until the present day. This first part includes also the analysis of the Guzmanian precepts, which are explained in some of the paratexts we can find in doña Feliciana's work, such as the “Carta Ejecutoria” and the prologue “A los lectores”. The remaining chapters deal with an in-depth dramatic study of the *Tragicomedia* that start from the analysis of themes and characters inside the play, the metrics and the Enríquez de Guzmán's poetic style. This first part concludes with some hypothesis about the possible literary sources which might have been inspired the author and the response the *Tragicomedia* obtained since its printing in 1624.

The second part of the thesis concerns the critical edition of the text we choosed as reference, which is stored in the Biblioteca Colombina, in Seville. This text has been selected after an accurate comparison among all the *Tragicomedia* copies known nowadays.

To conclude, this research work provides all the text variations and an attachment including two *Tragicomedia* structural analysis tables. The purpose is that the reader could make himself a global view of the play, since it is quite hard to understand and very long. As a matter of fact, the *Tragicomedia* consists of the *Primera parte* (table “A”) and the *Segunda parte* (table “B”), each one of those contains five acts, five choruses, two “entreactos” and several paratexts (dedications, sonets...).

The main intention of this doctoral thesis is to enhance the knowledge we have at the moment about doña Feliciana Enríquez de Guzmán, an extraordinary woman who has been forgotten during many centuries.

KEY WORDS: dramatist, Feliciana Enríquez de Guzmán, tragicomedy, theatre, Golden Age.

ÍNDICE	PÁGS.
Resumen.....	3
Abstract.....	5
INTRODUCCIÓN.....	12
Abreviaturas.....	21

PARTE I

CAPÍTULO I

1.1 La condición de la mujer en el Siglo de Oro.....	23
1.1.1 La biblioteca de mujeres.....	31
1.1.2 Una generación de guerreras.....	34
1.1.3 Feliciano Enríquez de Guzmán: el caso.....	43
1.2 Contexto histórico-literario en la Sevilla del siglo XVII.....	49

CAPÍTULO II

2.1 Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644): estado de la cuestión biográfica y “leyendas” sobre su persona.....	70
2.2 Preceptiva clásica: “Carta Ejecutoria” y “A los lectores” <i>versus</i> el “Arte nuevo”.....	81

CAPÍTULO III

3.1 La <i>Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos</i> : presentación de los testimonios.....	95
3.2 La misteriosa impresión de la <i>Tragicomedia</i>	118
3.2.1 La Inquisición portuguesa durante la Unión Dinástica y la imprenta.....	121
3.2.1.1 Familia Craesbeeck.....	125
3.2.1.2 Familia Carvalho, Coimbra.....	130

3.2.1.3 Gerardo de la Viña.....	135
3.2.2 Controversias: ¿por qué imprimir en Portugal? ¿Falso pie de imprenta?.....	138
3.3 Imprenta en Sevilla [Cotejo con obras que se imprimieron en Sevilla en aquella época].....	140
3.3.1 Francisco de Lyra Varreto.....	144

PARTE II

CAPÍTULO IV

4.1 Estudio crítico de la <i>Tragicomedia</i>	152
4.2 Presentación de la estructura dramática externa de la misma.....	155
4.3 Análisis de los paratextos.....	157
4.3.1 Los paratextos de la <i>Primera Parte</i>	158
4.3.2 Los paratextos de la <i>Segunda Parte</i>	180

CAPÍTULO V

5.1 Resumen argumental y temas.....	189
5.1.1 La <i>Tragicomedia</i> con sus temas.....	191
5.1.2 Los Entreactos con sus temas.....	211
5.2 Fuentes.....	234
5.3 Personajes.....	253
5.3.1 Personajes principales	
5.3.1.1 Protagonistas.....	257
5.3.1.2 Antagonistas.....	264
5.3.2 Personajes secundarios	
5.3.2.1 Mitológicos.....	266
5.3.2.2 Poderosos e influyentes.....	270
5.3.3 Personajes accidentales.....	276
5.4 Métrica.....	281
5.4.1 <i>Primera parte... o Tragedia</i>	285
5.4.2 <i>Segunda parte... o Comedia</i>	300

5.4.3 Entreacto en verso.....	312
5.5 Recursos estilísticos.....	315
5.5.1 Los recursos fónicos.....	320
5.5.2 Los recursos morfosintácticos.....	323
5.5.3 Los recursos léxicos-semánticos.....	329
5.6 Fortuna escénica y éxito literario.....	344

CAPÍTULO VI

6.1 Texto “base” y criterios de edición.....	369
6.2 La <i>Tragicomedia, Primera Parte</i>	371
A don León y doña Leonor Enríquez de Guzmán.....	372
Licencias, tasa, fe erratas.....	373-374
A doña Carlota Enríquez y a doña Carlota de Guzmán, mis hermanas.....	375
De doña Carlota Enríquez de Guzmán a la <i>Tragicomedia</i> <i>los Jardines y Campos Sabeos</i> . Soneto.....	376
Carta Ejecutoria de la <i>Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos</i>	377
A los lectores.....	383
De Apolo a doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Soneto.....	385
Personas de esta <i>Primera parte</i>	386
Prólogo.....	387
Coros de los actos de la <i>Primera parte de la Tragicomedia</i> <i>los Jardines y Campos Sabeos</i> dirigidos a don Diego de León Garavito.....	393
Coro del Acto I.....	394
Jornada I y Acto I.....	396
Coro del Acto II.....	417
Acto II.....	419
Entreactos de la <i>Primera parte de la Tragicomedia los Jardines</i> <i>y Campos Sabeos</i> dirigidos a doña Ana Enríquez, su prima.....	443
Entreacto I.....	444

Coro del Acto III.....	459
Jornada II y Acto III.....	461
Entreacto II.....	491
Coro del Acto IV.....	505
Jornada III y Acto IV.....	506
Coro del Acto V.....	526
Acto V.....	527
6.3 La <i>Tragicomedia, Segunda Parte</i>	559
A don Lorenzo de Ribera Garavito.....	560
Calíope a las ninfas del Betis.....	561
De Clarisel a Maya. Soneto. De Maya a Clarisel. Soneto.....	562
Gótico Cartel.....	563
Personas de esta <i>Segunda parte</i>	564
Prólogo.....	565
Coros de los actos de la <i>Segunda parte</i> de esta <i>Tragicomedia</i> dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito.....	569
Coro del Acto I.....	570
Jornada I y Acto I.....	574
Coro del Acto II.....	596
Acto II.....	597
Entreactos de la <i>Segunda parte de la Tragicomedia los Jardines</i> y <i>Campos Sabeos</i> dirigidos a doña Leonor Correa de Guzmán, su tía.....	614
Entreacto I.....	615
Coro del Acto III.....	629
Jornada II y Acto III.....	630
Entreacto II.....	652
Coro del Acto IV.....	666
Jornada III y Acto IV.....	667
Coro del Acto V.....	682
Acto V.....	683

EPÍGRAFE: Las Variantes	
<i>Primera Parte de la Tragicomedia</i>	698
<i>Segunda Parte de la Tragicomedia</i>	704
CONCLUSIONES.....	708
BIBLIOGRAFÍA	
1. Obra de doña Feliciano Enríquez de Guzmán.....	722
2. Bibliografía consultada.....	723
3. Webgrafía.....	746
4. Periódicos en línea.....	748
APÉNDICES	
A) Tabla de análisis estructural de la <i>Primera parte</i>	750
B) Tabla de análisis estructural de la <i>Segunda parte</i>	758

INTRODUCCIÓN

La idea de editar la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* escrita por doña Feliciano Enríquez de Guzmán nació por causalidad en el otoño de 2015. Aquel octubre fui admitida, con gran alegría, en el Programa de Doctorado en Estudios Filológicos de la Universidad de Sevilla para empezar mi camino doctoral en la línea de Literatura Española, en concreto, el teatro del Siglo de Oro. La pasión por la literatura española había ido fortaleciéndose durante mi carrera en la Università Ca' Foscari de Venecia y, una vez terminada la Licenciatura, comencé a considerar la opción de dar un paso ulterior en aquella dirección.

La intención de formar parte de la Escuela de Doctorado de la universidad hispalense se debió, sustancialmente, a dos factores: el primero fue puramente afectivo, porque en 2014 había disfrutado de una beca para una estancia en la capital andaluza, que me había cautivado a tal punto de desear volver algún día a vivir; el segundo factor se lo debo a la dra. María del Valle Ojeda Calvo, quien había dirigido mi Trabajo de Fin de Licenciatura en la Università Ca' Foscari titulado: *El amor en las églogas dramáticas profanas a principios del siglo XVI* (trabajo defendido en marzo de 2013). La dra. Ojeda me había aconsejado el ateneo sevillano no solo por ser oriunda de la ciudad y antigua estudiante del mismo, sino, especialmente, por el buen profesorado del que el Departamento de Literatura Española se compone. Sin embargo, mi propuesta de investigación era otra por aquellos años, o sea, el estudio crítico de un *corpus* selecto de comedias de figurón.

Una vez obtenida la plaza y haber encontrado casa en Sevilla, descubrí que en la Universidad Complutense de Madrid ya se estaban ocupando de la comedia de figurón bajo la dirección del prof. Díez Borque. Así que mi directora de tesis, Piedad Bolaños Donoso y yo tuvimos que buscar un camino distinto y todavía inédito, siempre en el ámbito del teatro del Siglo de Oro.

En 2012 la dra. Bolaños había publicado la primera biografía completa sobre una mujer sevillana que ya había llamado la atención de algunos humanistas e investigadores, doña Feliciano Enríquez de Guzmán, la primera dramaturga española con obra impresa de quien se tiene hoy en día noticia.

Hasta dicha publicación se sabía poco de ella, muchos datos eran imprecisos y más orientados a la leyenda que a la realidad histórica. Con respecto a algunas contemporáneas suyas, como María de Zayas y Ana Caro, tanto doña Feliciano como su obra habían quedado eclipsadas. La profesora Bolaños logró arrojar luz sobre Enríquez, gracias a las minuciosas investigaciones que había llevado a cabo en diversos archivos de Sevilla durante algunos años.

A la hora de encontrar un nuevo tema para el proyecto de tesis doctoral, la dra. Piedad Bolaños me habló de doña Feliciano, puesto que todavía nadie se había ocupado de editar íntegramente la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Existían solamente algunas ediciones parciales (Pérez, Scott Soufas, Doménech y González Santamera) y el prof. Vélez-Sainz nos comunicó que sí que tenía pensado trabajar el texto algún día, pero no en un futuro muy próximo, y que, por su parte, no había ningún problema que se dedicara mi investigación doctoral a la edición de estas obras.

La falta de una edición crítica completa de la *Tragicomedia* la señala también Profeti (2013, 125-126) en la reseña que realizó sobre la biografía de doña Feliciano de la profesora Piedad Bolaños. Profeti comenta que no era la primera vez que se ocupaba de reseñar un estudio sobre Enríquez, «figura affascinante nel panorama letterario dei Secoli d'Oro» (2013, 125); en efecto, ya en 2007 se había encargado de la reseña a Reina Ruiz (2005b), un trabajo «interessato forse più a una lettura ideologica dell'opera» que a las características textuales. Un texto «stravagante» que se merecería mayor atención y, concluye, que «ora ci manca solo un buon saggio che analizzi il livello letterario del lavoro di doña Feliciano Enríquez de Guzmán».

La idea de estudiar y editar la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* me encantó: sería la primera vez que me iba a dedicar a una edición crítica, además de que siempre había estado sensible al tema del papel de la mujer en la sociedad y, sin duda alguna, me había apasionado profundizar la condición femenina en el Siglo de Oro.

A medida que leía su biografía, el perfil de doña Feliciano me parecía muy inspirador y sus vicisitudes personales interesantes, a partir de sus dos matrimonios, un acontecimiento impensable para su época; sin embargo, así fue. Enviudó una primera vez en junio de 1616, y se volvió a casar en octubre del mismo año con el hombre que, parece, fue el gran amor de su vida.

Así que estaba decidido: Feliciano Enríquez de Guzmán y su *Tragicomedia* iban a ser las protagonistas de mis investigaciones. El nuevo plan lo tenía todo: una obra inédita de teatro aurisecular español compuesta por una mujer luchadora que había que rescatarse del olvido de los tiempos.

Ahora bien, la presente propuesta de edición crítica ha sido elaborada con la intención de aportar un granito de arena al conocimiento que hoy en día se tiene de Feliciano Enríquez. La edición está pensada para un público de estudiantes de literatura española, de docentes y de estudiosos, porque el texto es bastante complejo y, por mucho que se haya intentado aclararlo, Feliciano –seguramente– cumplió con su propósito de dirigirse a unos lectores selectos. De hecho, la presencia de mitos, leyendas, símbolos, acontecimientos históricos y decenas de referencias cultas impiden el acceso al texto a cualquier lector. Sin embargo, se ha trabajado mucho con la intención de explicarlo lo más detenidamente posible, pero sin que la cantidad de notas críticas estropeen ni el placer ni la fluidez de la lectura.

Las investigaciones y la redacción han durado cinco años, intensos y enriquecedores, en particular por ser la obra de Enríquez muy larga y, como se acaba de apuntar, para nada de fácil entendimiento. La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* se compone de dos partes, la *Primera parte... o Tragedia* y la *Segunda parte... o Comedia*, cada una de las cuales abarca cinco actos, cinco coros y dos entre actos. Además, hay un cierto número de paratextos –es decir todo lo que no es drama– algunos de ellos muy importantes por presentar el manifiesto poético de la autora.

El trabajo ha supuesto algunas fases que ahora vamos brevemente a presentar. Antes que nada, la recopilación de toda bibliografía sobre doña Feliciano para tener bien claro el estado de la cuestión. Las primeras noticias sobre Enríquez (Capítulo II) remontan al siglo XVII con Lope de Vega, quien, en su *Laurel de Apolo*, cuenta de una tal Feliciano que, vestida de hombre, iba a asistir a clase en la Universidad de Salamanca. Esta imagen, posteriormente rebatida por las pesquisas de Bolaños, ya que nunca Feliciano se alejó de Sevilla ni cursó estudio alguno en ninguna universidad; conquistó la imaginación de los bibliófilos y letrados del siglo XIX, como Sánchez

Arjona, Barrera y Leirado, Adolfo de Castro y Lasso de la Vega, que decidieron ocuparse de ella. En cambio, la *Tragicomedia* empieza a aparecer en las estanterías de las bibliotecas privadas de algunos considerables intelectuales ya en el siglo XVII, entre los que destaca el dramaturgo Antonio de Solís.

A principios del XX, Santiago Montoto de Sedas redacta el primer estudio enteramente dedicado a doña Feliciana, que se leyó en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 14 de diciembre de 1914.

Las indagaciones sobre Enríquez sufrieron un parón durante algunas décadas, hasta llegar a Louis C. Pérez que, en 1988, publica la primera edición parcial de la *Tragicomedia*. A partir de los años Noventa numerosos especialistas han estado interesándose por Feliciana: Bolaños Donoso, Doménech Rico, González Santamera, Vélez-Sainz, Rodríguez Ibarra, Reina Ruiz, Profeti, Peña, McVay, Marín Pina, Jung, Soufas Scott, Serrano y Sanz, Conde Parrado, Rosa Cubo, Dougherty, Walthaus, Robin Rice, Villegas de la Torre, Rouane Soupault, Rabaté, Romero-Díaz y Vollendorf. Un gran empuje en ese sentido se dio en 1997 con ocasión de los veinte años de existencia del prestigioso Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), cuando se pusieron en escena los Entreactos de la *Primera parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* con el título de *Las Gracias Mohosas*. El evento fue una producción del Centro Andaluz del Teatro y de la Consejería de Cultura de Junta de Andalucía, dirigido por Juan Dolores Caballero, quien, para el guión, se basó en la edición de los entreactos realizada por Doménech y González Santamera (1994). Dicha representación-revelación marca un cambio sustancial en el interés por doña Feliciana, fomentando el deseo de saber más sobre esta singular escritora.

Una vez terminada la parte de documentación biobibliográfica, fue preciso rastrear los ejemplares que se conservan hoy de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y cotejarlos, con el fin de seleccionar el texto a editar (Capítulo III). Los ejemplares restreados no son muchos, apenas diecisiete, pero hubo que prestar gran atención a muchos detalles, porque la *Tragicomedia* se editó dos veces, en 1624 y en 1627, y hay diferencias sustanciales no solo entre las dos tiradas, sino también entre los ejemplares que llevan la misma fecha.

El texto “base” que se ha elegido se corresponde al testimonio que se encuentra en la Biblioteca Capitulada Colombina de Sevilla y que pertenece a la tirada de 1624. Se

transcribió, modernizó y se redactaron poco a poco las notas críticas con el auxilio de diccionarios y de todo tipo de manuales que podían ayudar a aclarar el contenido, especialmente, el significado de las muchas figuras retóricas y de los mitos clásicos que Feliciano hubo de utilizar.

De forma paralela, se fue redactando el estudio preliminar y se investigó en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, ya que, en él, la dra. Bolaños había encontrado una gran cantidad de documentos sobre Feliciano Enríquez, que fueron los que le sirvieron para redactar la biografía.

Conforme el trabajo de tesis iba cobrando forma, se decidió dividirlo en dos bloques principales: el estudio preliminar, por un lado y la edición crítica propiamente dicha, por el otro.

El estudio preliminar está dividido a su vez en dos partes, la primera (Capítulos I, II, III) es de carácter histórico, social, biográfico y paleográfico, mientras que la segunda (Capítulos IV, V, VI) abarca el análisis crítico del texto guzmaniano. Seguidamente aparece la edición. *A posteriori* me di cuenta que, sin querer, el trabajo se dividía en primera y segunda parte exactamente como la *Tragicomedia*.

La Parte I arranca con la introducción del contexto histórico, social y literario en el que Enríquez vivió y se formó. Se presenta (Capítulo I) la condición de la mujer, quién tenía acceso a la educación y los libros que se solían destinar al público femenino; el ambiente literario en Sevilla, el “hervidero de ideas” del siglo XVI y la progresiva crisis del siglo XVII, las academias, las justas, las polémicas y las corrientes poéticas que caracterizaron el paso de una centuria a otra. Se han recopilado todas las informaciones útiles sobre la biografía de Feliciano Enríquez que, en su momento, ayudarán a la comprensión del texto. De hecho, se verá cómo la *Tragicomedia* es la alegoría de la vida sentimental de su autora, quien, como se adelantaba, contrajo matrimonio dos veces, la primera con un hombre que ella no amaba, Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, mientras que las segundas nupcias la vieron unirse a su gran amor, don Francisco de León Garavito, el día 9 de octubre de 1619, fecha en la que se da por concluida la obra. Feliciano tocó también otros temas, relacionados bien con su entorno familiar, bien con la sociedad de su tiempo desde un punto de vista muy crítico.

A continuación, se propone el comentario crítico de la preceptiva guzmaniana, que se encuentra expuesta en algunos de los paratextos que acompañan la

Tragicomedia, como la “Carta Ejecutoria” y el prólogo “A los lectores” (Capítulo II). En ellos, doña Feliciano se declara a favor de los clásicos, pese al avance del *Arte nuevo de hacer comedias*. Según veremos, su obra se destina a un público selecto y a unas tablas discretas, como conventos y salas de palacios. Su posición conservadora la sitúa perfectamente en la contienda que se produjo en aquella época entre clasicistas y sostenedores de la renovación del arte teatral.

El último apartado (Capítulo III) de esta primera parte se centra en el estudio de los ejemplares que hasta hoy en día conocemos de la *Tragicomedia*, los cuales se encuentran conservados en algunas bibliotecas bien públicas, bien privadas en Europa y en Norte América. Esta pesquisa nos ha permitido también conocer a algunos de los antiguos propietarios del texto.

Finalmente, hemos dedicado nuestra atención a un tema bastante escabroso, es decir, la impresión de la *Tragicomedia*. En la portada se declara que se imprimió en Portugal, concretamente en Coimbra y Lisboa, y las licencias llevan la firma de algunos miembros de la Inquisición portuguesa. El hecho de que Feliciano viviese en una ciudad –Sevilla– que en aquel momento era la flor de la imprenta, levantó más que sospechas. ¿Qué sentido tenía que se mandara imprimir a Portugal? Además, descubrimos que uno de los impresores que figura en la portada, Ierome Carvalho, no existió. El estudio histórico y taquigráfico de los ejemplares de ambas tiradas ha llevado a formular la hipótesis de un posible falso pie de imprenta. Dicha hipótesis surgió a raíz del cotejo de los ejemplares disponibles y del análisis de los dudosos datos editoriales que proporcionan. Además, la obra se editó a pesar de que, no se hubo representado –lo más probable– ni gozó de éxito mientras su autora vivió, requisitos básicos para dar un manuscrito a la imprenta.

La búsqueda de más informaciones sobre la impresión de la obra nos llevó al Archivo Histórico Provincial de Sevilla, donde hemos consultado los documentos notariales de los años 1623-1624 de las veinticuatro escribanías, con el propósito de encontrar noticias sobre la licencia de impresión que se le otorgara a doña Feliciano o, en alternativa, a su segundo marido León Garavito. También hemos realizado un cribado de los impresores que en aquellos años, en la capital hispalense, tenían oficio y que, incluso, se dedicaban a la falsificación. Nos han llamado especialmente la atención dos famosos tipógrafos de Sevilla: Francisco de Lyra, que se encargó de estampar, en

1625, *Información en derecho por la purissima y limpissima Concepción de la siempre Virgen María* de Francisco León Garavito (esposo de doña Feliciano), y Simón Fajardo, quien editó, en 1628, *Arbitrio del desempeño de Su Magestad y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España*, que también había salido de la pluma de Garavito.

En la Parte II del trabajo se desarrolla el estudio crítico propiamente dicho de la *Tragicomedia*, empezando por los paratextos (Capítulo IV), donde no solo la autora esgrime las motivaciones que la llevan a apostar por el estilo clásico, sino también su carácter fuerte y rebelde. Seguidamente se analizan, en distintos apartados, el argumento, los temas principales, los personajes, la métrica, el estilo, la difusión que la obra tuvo desde que salió de la imprenta y las posibles fuentes a las que Feliciano acudió para la redacción del texto (Capítulo V). Fue imprescindible considerar constantemente la biografía de Enríquez y todos los detalles que sabíamos de su vida para entender no solamente la intriga, sino también la creación de los personajes y la motivación que la empujó a dividir en dos partes el drama. La indagación sobre las fuentes literarias nos permitió, incluso, lograr una idea de la educación que tuvo, de sus gustos y de sus inclinaciones poéticas.

La cuestión sobre la que aún no hemos conseguido dar respuesta cierta es la de la representación de la *Tragicomedia*: Feliciano se dirige al rey Felipe IV en el prólogo a la *Primera parte...* y, en marzo de 1624, el soberano había entrado en Sevilla. Tanto dicha dedicatoria como el real acontecimiento llevaron a pensar que la obra guzmaniana se hubiera puesto en escena para la ocasión; sin embargo, hasta ahora ningún dato lo confirmaría. La misma incertidumbre surge con respecto a alguna representación en el convento sevillano de Santa Inés, donde las hermanas de doña Feliciano, Carlota y Magdalena, eran monjas y a las que se destina la *Primera parte de la Tragicomedia*. De ahí que se haya investigado para intentar descubrir alguna noticia ulterior sobre la fortuna escénica de la obra.

Finalmente, proporcionamos la primera edición crítica íntegra de la *Tragicomedia*, que se basa en el texto que, como apunté anteriormente, se ha elegido tras el cotejo entre todos los ejemplares conocidos. Dicho texto “base”, fechado 1624, pertenece a la primera tirada que se hizo de la *Tragicomedia*. Se encuentra en buen estado de conservación, los folios están ordenados según un criterio lógico y tanto los

paratextos como el texto dramático son íntegros. De hecho, algunos ejemplares de 1624 y los de la segunda tirada de 1627 carecen de muchísimos versos y, en algunos casos, incluso de unos cuantos paratextos (en epígrafe se pueden consultar las variantes). Como se decía, el ejemplar objeto de nuestra propuesta de edición se custodia hoy en día en la Biblioteca Capitul de Colombina de Sevilla y consideramos que el hecho de que el texto “base” se encuentre en la capital hispalense puede representar un homenaje ulterior a su autora, quien se sentía profundamente orgullosa de ser sevillana.

Para concluir, la intención que ha empujado el desarrollo del presente estudio crítico de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es la de enriquecer el panorama y el conocimiento que tenemos hasta hoy día de doña Feliciano Enríquez de Guzmán. También es muy fuerte el deseo de rescatar a esta figura tan especial y su peculiar creación literaria, viniendo, de este modo, a colocar este trabajo en aquella línea de investigación sobre la autoría femenina que ha ido cobrando peso a partir de la segunda mitad del Novecientos. Unos de los objetivos principales de dicha línea es la de dar a conocer a las mujeres intelectuales a través de sus escritos, de su propia voz. Barbeito Carneiro (1997, 183) argumenta que

Si tanto ellas como sus antecesoras y continuadoras no hubieran escrito, hoy las conoceríamos únicamente desde el prisma masculino; sabríamos de su actuación por lo que historiaran los hombres. Gracias a ese imperativo ineludible, que las movió a dejar en soporte permanente lo que hicieron y sintieron, hoy podemos reconstruir «su» historia desde «su» verdad.

La obra de Feliciano Enríquez es muy densa, tanto por los contenidos como por el estilo que se empleó para redactarla, pero es «su verdad». No es ni la leyenda que aparece en el *Laurel de Apolo*, ni lo que los bibliófilos contaron. Es Feliciano misma la que cuenta su historia mediante la ficción literaria.

El deseo es que el presente trabajo pueda promover, de alguna manera, la curiosidad y el acercamiento a esta autora extraordinaria de los filólogos e historiadores de la literatura, pues encontrarán la razón de su vida a través de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y que, creemos, pueda merecer aquella “palma de grandes ingenios” a la que tanto aspiraba.

Doy mis más sinceras e infinitas gracias a mis padres, Anna y Saverio, porque si yo lo he dado todo estos cinco años, ellos también. A mi hermano Matteo, a mis abuelos, a Rosa y a su familia, a Mauro, Anna, Maria y a todas las personas que desde Italia, constantemente, han estado animándome y apoyándome durante estos intensos años. No me he sentido sola ni un momento. Agradezco de igual manera a Eleonora y a Rocío, las dos amigas que han estado acompañándome en Sevilla, compartiendo bien las dificultades, bien las alegrías que suponen vivir en una ciudad nueva, empezando de cero. Doy mil gracias al tribunal que dedicará su tiempo a la lectura del presente trabajo y con el que será un placer debatir y compartir tanto ideas como puntos de vista. Gracias a la dra. Serena Provenzano por disfrutar juntas un tramo de nuestro viaje de doctorandas italianas en el extranjero y las maravillas de la capital hispalense. Gracias de corazón también a mi médica la dra. Barbara Giacomazzo y a sus compañeros por lo que hacen desde 2018 para mi salud.

Finalmente, un agradecimiento muy especial va a la profesora dra. Piedad Bolaños Donoso, que para mí es una maestra no solo de investigación sino también de vida.

Abreviaturas

AHPS	Archivo Histórico Provincial de Sevilla.
BNE	Biblioteca Nacional de España.
DA	Real Academia Española. <i>Diccionario de Autoridades</i> [en línea].
Boccaccio	Boccaccio, Giovanni (1983): <i>Genealogía de los dioses paganos</i> . Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.). Madrid: Editora Nacional.
C	<i>Tragicomedia...</i> , edición de 1624.
Conti	Conti, Natale (1988): <i>Mitología</i> . Iglesias Montiel, Rosa María; Álvarez Morán, María Consuelo (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
COV	Covarrubias Orozco, Sebastián de (2006): <i>Tesoro de la lengua castellana o española</i> . Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael (eds.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt am Main: Vervuert.
Correas	Correas, Gonzalo (1906): <i>Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana</i> [en línea].
ed.	editor/edición.
eds.	editores.
etc.	excétera.
f.	folio.
ff.	folios.
fig.	figura.
Grimal	Grimal, Pierre (1984): <i>Diccionario de mitología griega y romana</i> . Barcelona: Paidós.
HOR	Horozco, Sebastián de (2005): <i>Teatro universal de proverbios</i> . Alonso Hernández, José Luis (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
L	<i>Tragicomedia...</i> , edición de 1627.
pág.	página.
págs.	páginas.

<i>Pozzoli</i>	Pozzoli, Girolamo (1809): <i>Dizionario d' ogni mitologia e antichità</i> , vol.1 [en línea].
RAE	Real Academia Española.
<i>RAH</i>	Real Academia de la Historia. <i>Diccionario Biográfico</i> [en línea].
<i>Refr. Mult.CVC</i>	<i>Refranero multilingüe Centro Virtual Cervantes</i> [en línea].
T	Texto “base”
<i>Treccani</i>	<i>Treccani. Enciclopedia</i> [en línea]. Las definiciones consultadas se han traducido del italiano al español.
v.	verso.
vol.	volumen
vols.	volúmenes
vv.	versos.
<i>Zanotto</i>	Zanotto, Francesco (1842): <i>Dizionario pittoresco di ogni mitologia d' antichità di iconologia e delle favole del medio evo</i> , tomo II [en línea]. — (1854): <i>Dizionario pittoresco di ogni mitologia d' antichità di iconologia e delle favole del medio evo</i> , tomo VII [en línea].

PARTE I

CAPÍTULO I

1.1 La condición de la mujer en el Siglo de Oro¹.

La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es una obra inmensa que Feliciana tardó casi veinte años en componer. A medida que se avanza con la lectura, no es posible evitar preguntarse cómo una mente humana fue capaz de producir una tal riqueza de versos, de personajes, de referencias mitológicas y simbólicas; en suma, de componer un texto sorprendente, lo cual supuso una lectura atenta de obras literarias e históricas por parte de la autora. Además, ella quiso seguir la preceptiva clásica para su *Tragicomedia*, por lo tanto se había previamente documentado sobre Aristóteles, Platón y Horacio y sus comentaristas.

El perfil que emerge es sin duda el de una mujer culta y muy inteligente, quien disponía de talento y que sabía manejar los recursos teóricos y literarios que tenía a su alcance. Esto choca profundamente con el contexto cultural en el que ella se situaba, porque es cierto que doña Feliciana se crió y se formó en una época donde las mujeres no tenían importancia alguna. Se les exigía solamente que cuidasen del hogar y de la familia y muchas de ellas apenas sabían leer. Por lo tanto ¿cómo es posible que Feliciana supiera no solo leer y escribir, sino incluso componer una obra en verso de diez actos, completa de coros, entreactos y paratextos? Y no una obra cualquiera, sino una tragicomedia al estilo clásico que ella quiso defender esgrimiendo su pluma y su inteligencia.

En este capítulo se intentará responder a esta pregunta que abre camino hacia una serie de misterios que rodean la vida privada de nuestra autora. Y para encontrar las respuestas, será oportuno contextualizar a doña Feliciana, estudiando el papel de las mujeres en el Siglo de Oro. Si la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*

¹ La bibliografía, hoy día, sobre el tema es amplísima. En este capítulo no se desea aportar nada novedoso, sino que nos limitaremos a trazar un esbozo con el objetivo de ubicar a Feliciana e intentar explicar cómo ella consiguió formarse en una época tan austera para las mujeres. Para una bibliografía más exhaustiva se recomienda la que proporciona Nieves Baranda en la página web: www.bieses.net, quien coordinó el Proyecto de Investigación BFF2003-02610, «Bibliografía de escritoras españolas: Edad Media-Siglo XVIII», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia.

provoca asombro en quien la lea, ya podemos adelantar que la vida de su autora no va a ser menos.

En la Edad Media y en los siglos XVI-XVII la mujer hereda una cultura misógina y machista cuyo origen hay que situarlo en la religión católica. De hecho, fue San Pablo el que en sus *Epístolas a los Corintios* (53-54 d.C.) habla de la mujer en tono despectivo, basándose en la segunda relación del *Génesis*, donde se cuenta que Eva fue creada de la costilla de Adán:

En el discurso eclesialístico la superioridad del varón se remonta a la interpretación de la historia de la creación divina de la raza humana, fundamentada en la exégesis bíblica que hace de ella primero san Pablo y luego los Padres de las Iglesias. Este discurso desestima la primera relación (*Génesis* 1, 26-27) que cuenta una creación simultánea y paritaria y se centra en la segunda (*Génesis* 2, 7, 21-22), donde se relata la creación secuencial de Adán y Eva. San Pablo interpreta que la anterior creación de Adán supone su primacía sobre la mujer y es una manifestación de su naturaleza superior, pues el hombre fue, a su juicio, creado a imagen y semejanza de Dios, y la mujer solo fue creada a imagen del hombre y para su ayuda (*Epístola a los Corintios* I, 11, 7-9)².

Tal acontecimiento bíblico marcó sin remedio la inferioridad espiritual de las mujeres, quienes, a partir de ahí, debían dedicar su entera existencia a ayudar al marido y a las tareas domésticas. Tenían dignidad por derivar de Adán, pero siempre se subordinaban al hombre:

El Cristianismo proclamó la igualdad esencial de todos los hombres [...] también proclamó a la mujer como persona, le otorgó dignidad humana. [...] Tal consideración, sin embargo, coexistía con la defensa de la subordinación de las mujeres a los hombres. Se consideraba que ellas eran seres humanos cuya existencia tenía la función de girar alrededor del ser humano primigenio, el hombre³.

Las teorías de San Pablo encontraron el apoyo de los Padres de la Iglesia y de los teólogos medievales, viniendo así a consagrar la primacía del hombre sobre la mujer, cuyo ámbito de acción debía de ser solamente el doméstico, donde tenía que cumplir con sus tareas guardando silencio y discreción, según Trambaioli apunta (2011, 461):

2 Lacarra, 1995, pág. 22.

3 Vigil, 1986, pág.12.

Los clérigos y los teólogos de la Baja Edad Media [...] construyen una retórica contra feminam entre las más radicales y violentas de Europa, apoyándose en autoridades como Platón y Aristóteles, quienes defienden la inferioridad y la naturaleza defectiva de las mujeres, en la sátira de Juvenal, en pasajes de la Biblia, en los textos de san Agustín, san Jerónimo y santo Tomás de Aquino.

Además, Lacarra señala que (1995, 24):

Para la iglesia el objetivo de todos los fieles cristianos, hombres y mujeres, es la salvación, por lo que su comportamiento debe ajustarse y ser armónico con su presunta naturaleza. Las infracciones al código se consideran pecados contra el orden establecido por Dios, y quienes los cometen se arriesgan a la condenación eterna en la otra vida y a la marginación social en la presente.

Ese “orden armónico divino” establecía que al hombre le correspondía la esfera bien de lo público, donde trabajaba y se relacionaba con los demás; bien de lo privado, es decir su casa, donde mandaba. En cambio, la mujer se destinaba, o mejor se condenaba, solamente a lo privado, al hogar, donde se comprometía a ser una buena esposa y madre. Cualquier mujer que se atreviera a salir de ese “orden”, incurriría en graves penas, especialmente desde que lo religioso fue reforzado aún más por el discurso, bien jurídico, bien científico. Todo tenía como único objetivo la preservación de una sociedad jerárquica controlada por los varones para que se cumpliera la (supuesta) voluntad divina.

Las leyes de entonces conferían al marido la autoridad suprema dentro de la unión matrimonial y por eso se veía obligado a dar licencia a su esposa para cualquier cosa. La mujer ni siquiera tenía patria potestad, porque el derecho sobre los hijos descansaba en el hombre. Se casaba la mayoría de las veces con alguien que no amaba para cumplir con intereses económicos o bien de linaje, y solamente bajo el consentimiento paterno.

Una mujer casada tenía mas relevancia social que una doncella, de ahí que todo apuntaba hacia el matrimonio que, en apariencia, aseguraba la mejor condición posible para la mujer. En realidad, lo que aseguraba era su control, con particular atención a la fornicación, que representaba la mayor amenaza para la armonía social católica. En el caso de las viudas, según explica María Eugenia Lacarra, ellas «retienen la patria potestad sobre sus hijos, y con ello el usufructo de sus bienes, mientras guarden la castidad» (1995, 26). El hecho de quedarse sin marido no significaba que podían llevar

una vida más “promiscua”, todo lo contrario, ya que «se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de un hombre. Se las miraba con recelo porque podían suponer ejemplos distorsionantes para las demás.» (Vigil, 1986, 195)

Que una mujer casada gozara de una posición privilegiada con respecto a las núbiles no debe llevar a pensar que, casándose, adquirieran algún tipo de derecho, como Franco Rubio (2006, 144) explica:

Si tomamos la *Novísima Recopilación de las leyes de España* como principal fuente para conocer la legislación en la Corona de Castilla observaremos que las mujeres estarán ausentes del Derecho Público y que en el Derecho Privado será considerada sistemáticamente como una menor, cuando no directamente privada de una personalidad jurídica, como ponen de manifiesto tanto las leyes provenientes de las Partidas y del Ordenamiento de Toro como otras posteriores.

Era en la Corona de Castilla donde la legislación era más estricta; por ejemplo en la Corona de Aragón, en Cataluña o en el reino de Valencia a las mujeres casadas se les otorgaba la posibilidad de administrar sus bienes. Sin embargo –sigue Franco Rubio (148)–, hay que tener bien en cuenta que:

En todos los ordenamientos citados se reconoce al marido la administración de los bienes propios sino también de los bienes gananciales, dotales y parafernales además de los generados en el curso del matrimonio, convirtiéndose también en el representante legal de su cónyuge.

En el ámbito científico las cosas no eran muy diferentes: las mujeres debían desempeñar el papel procreativo, desde luego rígidamente reglamentado por el sacramento del matrimonio. Hay que decir que por “papel procreativo” se entendía solamente el parto, porque era el hombre quien realmente daba vida a la criatura en el momento de su concepción. Al igual que la castidad, la monogamia de las mujeres casadas garantizaba la protección de la honra del marido y de la misma familia. Era fundamental evitar que la esposa se dejara ir a cualquier tentación carnal, por eso el adulterio se consideró un delito ya a partir del siglo XIII:

El derecho castellano ha venido decretando la puesta a disposición de la adúltera y su cómplice a merced del marido ofendido. Debido a ello se admite la posibilidad

de que este los mate, eximiéndole la ley de cualquier pena por ese homicidio. Se le prohíbe, sin embargo, que mate solo a uno de los adúlteros [...] dejando al otro con vida. Así se establece, por ejemplo, en el *Fuero Real*, donde –siguiendo al *Fuero Juzgo*– se ordena que en caso de adulterio fuesen puestos los adúlteros a disposición del marido y confiscados los bienes a favor del mismo, añadiendo además que no puede el marido matar al reo, dejando libre al otro, debiendo dar a ambos el mismo trato.

Las *Partidas* desarrollaron con más detalle las consecuencias legales [...]. Tras la acusación y desarrollo del pertinente juicio, si [los adúlteros] eran declarados culpables, a ella se le condenaba a recibir azotes y quedar recluida en un monasterio, mientras que para su cómplice se decretaba la pena de muerte⁴.

La mujer necesitaba de un control especial por su naturaleza débil, torpe y proclive al vicio, una teoría que incluso los científicos de entonces defendían:

El temperamento naturalmente más frío y húmedo de las mujeres lleva a los médicos a concluir que son más proclives a la unión carnal, es decir, más libidinosas, puesto que buscan naturalmente en el varón el calor que les falta y, por tanto, siempre desean unirse a él⁵.

Había una auténtica obsesión con el adulterio, puesto que la esposa era propiedad del marido y de ella dependía su honor, sobre el cual se regía toda la sociedad del Siglo de Oro. Solamente el castigo podía restablecer el orden momentáneamente perdido, como Vigil (1986, 140) explica:

[El] honor defiende la necesidad de la dominación y de la sumisión como base en la que se asienta la dignidad, la reputación y el buen nombre de los poderosos. La moral se ocupa de reforzar la ideología condenando con penas sobrenaturales la violación de la norma. Y en España, el sistema jurídico, por su parte, afianzaba el orden establecido imponiendo la pena máxima, la pena de muerte, a las mujeres que infringieran las reglas sobre el adulterio.

El respeto o menos de la ley llevaba, por lo tanto, a una subdivisión en dos grupos de las mujeres (Franco Rubio, 2006, 140):

La repercusión del discurso tradicional cristiano cargado de misoginia, junto a la insistente versión de la mujer como *eterna Eva* difunde dos prototipos femeninos bien diferenciados: la *mujer buena*, que además de caracterizarse por una serie de virtudes, es la que acata y se halla plenamente sometida al orden (patriarcal) vigente; [...] Frente a ella estaría la *mujer mala*, así considerada justamente por no

4 Collantes de Terán, 1996, págs. 218-219.

5 Lacarra, 1995, págs. 26-27.

acatar, desafiar o subvertir el orden establecido mediante diferentes comportamientos supuestamente inadecuados.

Al grupo de las mujeres “buenas” pertenecían las perfectas sometidas, esposas o hijas o monjas que fuesen, mientras que en el grupo de las "malas" se incluían a las prostitutas, las alcahuetas, las brujas y las escritoras, todas por romper de alguna manera con el prototipo de mujer recatada y devota a la familia que la sociedad de entonces imponía. En el caso de la escritoras, ellas se consideraban “peligrosas” por arriesgarse a cruzar el umbral de la esfera pública a través de la escritura. A las mujeres nobles, no a cualquiera, se les permitía aprender a escribir solamente para contestar a las cartas o para llevar un diario personal de la propia cotidianidad, es decir que la escritura femenina tenía que empezar y terminar en la esfera privada, doméstica (Ferrer Valls, 1995, 3):

Como la modestia y la humildad eran virtudes exigidas a la mujer, la escritura presuponía una muestra de vanidad censurable, una transgresión de la regla. La sátira contra las bachilleras, las mujeres cultas, es tema en el que se ejercitaron muchos autores. El *Buscón* del malhumorado y misógino Quevedo lo tenía muy claro cuando explicaba al lector con su característica crudeza: "yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro".

A pesar de los comentarios personales de Quevedo y de la escasísima consideración de las mujeres en aquellos tiempos, se les impartía una educación, según la clase social a la que pertenecían:

Mientras que las mujeres nobles deben saber leer para leer sus libros de oraciones y la escritura suficiente para contestar cartas, las mujeres de clases inferiores no requieren esta instrucción y solo necesitan saber aquellos conocimientos empíricos que puedan facilitar sus tareas⁶.

La educación les permitía a los varones dominar a las mujeres, por eso era una etapa fundamental en la que había que reparar. Si desde fuera eso daba la idea de ser una oportunidad que les concedía de acercarse a la cultura, en realidad la educación era un mero instrumento de control.

6 Cuadra García, Graña Cid, Muñoz Fernández, Segura Graiño, 1994, pág. 37.

Ahora bien, una cosa era educar, otra era instruir. De hecho, según explica Ballarín Domingo, «cuando se habla de educación de las mujeres [...] no hay por qué entender instrucción alguna, en el sentido literario, la verdadera educación de las mujeres consistía en la formación del alma, del corazón, del carácter, de la voluntad, de los buenos modales, frente a la instrucción, que era lo que las corrompía» (1994, 17), puesto que se dirige a la inteligencia. Esto viene a confirmar lo que se decía antes, o sea, que el real interés por la educación femenina se asentaba en la certeza de dominio sobre las mujeres y para nada en la voluntad de desarrollar sus talentos y sus capacidades intelectuales.

Existía una verdadera literatura pedagógica creada *ad hoc* para garantizar que las doncellas se criaran según los dictámenes eclesiásticos y llegaran a ser “buenas”. La dra. Maria Teresa Cacho (1995, 181) proporciona una interesantísima recopilación de los textos más famosos que se tomaban como referencia para la educación femenina y que a continuación vamos a citar en orden cronológico:

- Eximenis, Francesc, *El llibre de les dones* (1387).
- Alonso de Córdoba, Martín, *Tratado que se intitula Jardín de las nobles doncellas* (1468).
- Talavera, fray Hernando de, *Breve y muy provechosa doctrina de lo que debe saber todo cristiano* (1496).
- Vives, Juan Luis, *Libro llamado Instrucción de la mujer cristiana* (1528).
- Leon, fray Luis de, *La perfecta casada* (1583).
- Astete, Gaspar de, *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y donzellas* (1637).
- Herrera, Alonso de, *Espejo de la perfecta casada* (1637).

Toda esta bibliografía tenía en común algunos puntos fundamentales: marcar las diferencias entre varón y mujer –cuya inferioridad no se discutía– y hacer hincapié en la obediencia, la honestidad y la laboriosidad que ella tenía que guardar para no ir en contra de la voluntad divina.

A lo largo de la Edad Media la educación fue monopolio de la Iglesia, por lo menos hasta el siglo XIII donde curas y monjes se hacían cargo de la formación de la

comunidad. Muchas veces era el marido mismo el que se encargaba de ser el maestro de su esposa y, si no lo hacía él, se contrataba a un preceptor. La presencia de un mediador determinaba incluso el *corpus* al cual la mujer tenía acceso:

La participación de una tercera persona que hiciera no solo de intermediario, sino también de guía para seleccionar la lectura, era también una posibilidad para la selección y la formación de estas bibliotecas femeninas⁷.

En este aspecto, no había mucha diferencia entre una mujer laica y una religiosa, puesto que a las monjas siempre se las veía obligadas a depender de su propio confesor⁸.

En los siglos bajomedievales, en cambio, gracias al desarrollo urbano, nacieron las primeras escuelas y universidades públicas de las que las mujeres quedaron excluidas, porque para ellas la casa seguía siendo el lugar de la educación por antonomasia. Los casos de Teresa de Cartagena (1425-¿?) y de Luisa Medrano (1484-1527), quienes consiguieron acudir a la universidad, «son nombres aislados que pueden contarse con los dedos de una mano, excepciones que confirman la regla, pues las universidades [...] no seran accesibles al género femenino» (Cuadra, Graña, Muñoz, Segura, 1994, 42). Fue justamente en la Edad Media cuando se produjo la neta separación entre el saber masculino y femenino y, por consiguiente, entre los espacios en que se transmitía.

La corriente humanística, a pesar de su preocupación por la dignificación del ser humano, mantuvo la línea medieval por lo que se refiere a la metodología y a los espacios educativos. Ferrer Valls (1995, 7) bien lo explica cuando dice que:

El humanismo, con Erasmo a la cabeza, preconizó la comunión entre amor y matrimonio y dignificó el papel de la mujer dentro del hogar, no sólo como organizadora de la casa y del trabajo dentro de la casa, sino como educadora de sus propios hijos. El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en tanto en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. Por eso la educación que se preconiza para la mujer es una educación vigilada, de contenido ético-religioso fundamentalmente, y orientada a su aplicación en el seno de la familia. A pesar de lo que tenía de innovador este discurso humanista, el ámbito al que estaba abocada la mujer, y seguiría estándolo en el siglo XVII, era todavía el de lo privado. El espacio público correspondía al hombre.

7 Cátedra, Rojo, 2004, pág. 99.

8 Jung, 2011, pág. 189.

Pese a todas esas restricciones, hubo mujeres que pudieron acceder a las bibliotecas de la familia o del propio marido, logrando así un nivel cultural superior que, en algunos casos, las empujaron a producir ellas mismas literatura.

1.1.1 La biblioteca de mujeres

En un estudio que Pedro Cátedra y Anastasio Rojo han realizado sobre las bibliotecas de mujeres en el siglo XVI, fruto de una larga investigación en la sección de Protocolos del Archivo Provincial de Valladolid, donde han rastreado una cantidad impresionante de documentos fechados entre 1529 y 1599, se da constancia de que hubo una progresiva incorporación del libro a los hábitos sociales femeninos. El proceso culmina con la inclusión de libros en la dote «que implica una nueva libertad de leer y una mayor familiaridad de la mujer con el libro» (2004, 102).

Ahora bien, los dos estudiosos explican que se decidió llevar a cabo la investigación en Valladolid porque fue la sede de la corte real desde la Edad Media hasta 1606, por lo tanto se trataba de un ambiente cultural notable que, sin embargo, puede perfectamente proporcionar una idea sobre las generales costumbres lectoras en la época. Resulta que las mujeres nobles eran las que tenían la posibilidad de acercarse más a la lectura, seguidas por las esposas de médicos, juristas, banqueros, comerciantes y, para terminar, las monjas (2004, 36). Los dos investigadores recopilan también las tipologías de lecturas con las cuales se han encontrado: la primacía la tienen los libros religiosos (Biblia, liturgia, catequesis, libros de horas...), que constituían un importante vehículo de alfabetización y de instrucción primaria (2004, 121), seguidos por los de humanidades (ficción caballerescas, poesía historia, gramática...), de recetas gastronómicas y médicas y, algunas veces, de derecho. A partir de los años 70-80 empiezan a aparecer en las bibliotecas *La Celestina*, obras de Garcilaso y de Timoneda, *La Diana* de Montemayor, *La Galatea* de Cervantes... (2004, 169). Esto a pesar de la publicación del Índice de libros prohibidos, en 1559, que provocaría «una bajada muy llamativa en el número de inventarios de bibliotecas femeninas» (2004, 138). De hecho, se argumenta que los libros de caballería no se censuraron porque gozaban de prestigio, «venían de antiguo y habían adquirido tanto prestigio como se deduce del esfuerzo de

sus contrarios para desterrarlos. Formaban parte de los hábitos de lectura de generaciones y tenían un espacio en el domicilio familiar [...] privilegiado.» (2004, 168)

Si nos desplazamos a Madrid, nos encontraremos con la biblioteca de doña Francisca de Paz Jofre de Loaysa (¿?-1626), que ha sido estudiada por Trevor Dadson (1998, 271-274). Doña Francisca pertenecía a la clase acomodada madrileña; su padre era regidor de Madrid y tesorero de la rentas reales en Alcalá; el marido era oficial segundo en la Secretaría de la Cámara; los hermanos y los primos trabajaban en la administración estatal; y un tío suyo fue catedrático magistral en Sevilla. No sorprende, por tanto, que esa biblioteca particular contara con 50 títulos «encuadernados con cierto lujo» (1998, 274), que Dadson divide en Historia, Religión, Obras filosóficas y prácticas, Ciencias, Derecho (1998, 272). Entre los libros de historia hay algunos sobre el Nuevo Mundo y entre los religiosos aparecen los nombres de fray Luis de Granada y de Santa Teresa y una defensa de la Inmaculada Concepción. Desde luego, la biblioteca inicialmente era de la familia, pero doña Francisca a su muerte, en noviembre de 1626, dejó escrito que todos los libros eran parte de sus bienes. Como bien subraya Dadson, esa biblioteca es muy importante porque, antes que nada, pertenecía a una mujer y, después, por ser un testimonio más de «los hábitos de lectura de una familia de clase acomodada de la España de Felipe III y IV» (1998, 271).

Un estudio sobre las mujeres lectoras en el siglo XVI llevado a cabo en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla por la dra. Carmen Álvarez Márquez (2004, 25), viene a confirmar que los resultados de las investigaciones de Cátedra y Rojo se pueden aplicar a otros lugares importantes de la Corona:

De acuerdo con la fuentes documentales [...], las lecturas de la mujer sevillana del quinientos se reducían a un libro de rezo o de devoción, sin especificar título, o a un *libro de Horas*, un *Flos sanctorum*, un *libro de epístolas y evangelios* o *misal*, cuando se especifica.

Álvarez Márquez va enfocando el estudio en algunas bibliotecas sevillanas particulares, por ejemplo la de doña Elvira de Guzmán (¿?-1548, una posible pariente de doña Feliciano), quien poseía obras de Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Boscán, López de Mendoza, Juan de Mena, fray Hernando de Talavera y san Jerónimo, por citar algunos (2004, 30). Doña Ana de Haro (¿?-1575) y doña Juana Jiménez Ponce (¿?)

guardaban en su casa libros de Antonio de Torquemada, Diego de Montemayor y Fernando de Rojas (2004, 32-33) al igual que en las bibliotecas vallisoleñanas y en la de la madrileña doña Francisca de Paz.

No obstante, esa creciente afición femenina por la lectura y la oportunidad que se les concede para formarse, a las mujeres se le sigue prohibiendo el ámbito público. Ni siquiera en la corte de Isabel la Católica se llegó a transformar el modelo femenino tradicional, pese a que la reina era culta y se rodeara de mujeres que sabían leer, escribir y estudiaban latín y griego. Esto siempre se debía a la voluntad de confinar a las mujeres dentro de un espacio controlado, donde podían estudiar pero no producir cultura, según bien aclara Segura Graiño (1994, 180):

Las nobles isabelinas son cultas pero su cultura es pasiva, se reduce a sus costumbres y a su papel como mecenas. Pero no son cultas en el significado de creadoras de cultura. La primera acepción si es consecuencia de los ideales renacentistas, cosa que no lo es la segunda. Por ello, si el Renacimiento confiere a las mujeres el papel de meras receptoras y protectoras de la cultura sigue asignando a las mujeres una actuación reducida a tareas privadas. La creación de cultura supone una actuación pública cosa que reserva solo a los hombres.

Es verdad que en el Renacimiento las mujeres van accediendo más a los libros y a la cultura, sin embargo no hay que interpretar el fenómeno de una manera revolucionaria porque, tal y como se ha podido demostrar, ellas conservan un papel pasivo y se les impone continuamente la autoridad masculina. En suma, retomando las palabras de Jung (2011, 187), «tanto en la cultura teocéntrico-clerical como en la antropocéntrico-laica, la mujer está concebida como un ser subordinado al hombre a la que se le está asignando el espacio hogareño privado, pero no el público, y para la que no está previsto que escriba y publique».

Por si no fuera suficiente, en el Barroco se asistió a un retroceso ulterior de la condición femenina. De hecho, el honor vino cobrando cada vez más importancia y, por consiguiente, se impuso un estricto control sobre su principal amenaza, la mujer, quien podía poner en tela de juicio el estamento social mediante su sabiduría y su cultura (Cacho, 1995, 208-209):

En el mundo barroco, la descalificación hacia la cultura femenina es total. Desde los sermones hasta las novelas o las obras teatrales, todos los textos parecen estar

de acuerdo en que la mujer es un ser inútil para la ciencia y que su cultura debe limitarse a la necesaria para la vida doméstica. [...] En unos momentos en los que era más necesario el sometimiento de las mujeres por el problema del honor [...], es natural que se intentara controlarlas. Si se las mantenía fuera del poder que puede dar la cultura, se las podría convencer de su condición secundaria y subordinada al hombre y de la obligatoriedad del cumplimiento de las normas masculinas.

Sánchez Llama (1993, 942) observa que en el siglo XVII la marginación se produjo también en el mundo del trabajo, considerado «deshonesto» para una mujer, quien solamente era apta para las tareas domésticas, que se llevaban a cabo percibir retribución ninguna. Desde luego, la dependencia financiera del varón era otro de los numerosos métodos de control que se aplicaban a las mujeres.

La modernidad, por lo tanto, no conlleva muchos cambios en la condición femenina con respecto a la Edad Media. El saber especializado sigue siendo inaccesible para las mujeres, además hay que tener en cuenta el peso que el Concilio de Trento (1545-1563) tuvo a la hora de regular la sociedad aurisecular. Todo lo que iba en contra de la contrarreforma tridentina se censuraba, de ahí que fuera imposible imaginar a una mujer que quisiese romper con el discurso dominante y salir a la calle para darse a conocer como sabia o bien como escritora. Ya era difícil para los escritores varones dar voz a su propia autonomía y dignidad, «está claro que la tentativa femenina de autoafirmación como sujeto intelectual y creador resulta verdaderamente heroica, yendo, como va, contra viento y marea» (Trambaioli, 2011, 464).

No obstante, siempre hay una excepción que confirma la regla y esto sería el caso de aquellas heroínas que desafiaron los poderes establecidos y que, para decirlo con las palabras de Ferrer Valls (1995), «rompieron el silencio» después de mucho tiempo. Y es entre esas heroínas donde se situaría doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

1.1.2 Una generación de guerreras

A finales del siglo XVI se registra un cambio de tendencia muy importante, puesto que empiezan a darse a conocer algunas mujeres escritoras. El fenómeno provoca cierto asombro si pensamos en la condición femenina de la época; sin embargo, Nieves Baranda (2005, 22) declara que «las mujeres llevaban ya muchos años

alfabetizándose» y que «había obras impresas de escritoras famosas en otros países.» Todo eso se verificó especialmente a partir de 1588 a causa de la fama que Teresa de Jesús vino ganando después de la publicación de sus obras. En efecto, gracias a esos escritos y a la mediación de fray Luis de León, quien celebró a la futura santa, se dio inicio a una valoración positiva de la mujer, incluso de la que escribía. Por fin, el ejercicio de la escritura ya no se identificaba con el pecado, siempre y cuando se ocupara de temas religiosos y espirituales. En este sentido, se les otorgaba a las mujeres la posibilidad de salir del espacio privado al cual se les había clausurado hasta entonces para cultivar el oficio literario.

El cambio de tendencia se aprecia en el libro *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas* (1903) de Serrano y Sanz, donde quedan catalogadas alrededor de quinientas entradas de autoras que vivieron entre 1500 y 1700. Resulta que antes del siglo XVII la presencia de autoras fue escasa, pero a partir de esa centuria las mujeres comienzan a darse a conocer, también, a través de justas y certámenes poéticos (Baranda, 2013, 3), que marcan indudablemente el paso que la mujer da hacia la esfera pública. La impresionante investigación llevada a cabo por Serrano y Sanz —es una de las primeras— arroja luz sobre «un territorio olvidado, silenciado» (Doménech, Santamera, 1996, 20) y ha venido rescatándose poco a poco a lo largo del siglo XX. A lo que hay que añadir que aún queda mucho por descubrir en monasterios y bibliotecas.

Cuando hablamos de mujeres escritoras, hay que tener en cuenta que llegaban a serlo aquellas que podían conseguir una instrucción gracias a su propia condición, según indica Profeti (1995, 247):

La geografía de la mujer escritora la sitúa en los habituales centros de cultura: Madrid, Toledo, Sevilla, Barcelona; su estratificación social se orientará obviamente aun más a los niveles altos de la escalera estamentaria, se tratará de damas que tienen acceso a la escritura gracias a circunstancias afortunadas (la biblioteca paterna, el ayo de los hermanos); a menudo pertenecen a la nobleza [...] o serán religiosas.

Sabemos que hasta ese momento habían sido principalmente las monjas las que se habían dedicado a la escritura con más frecuencia, sin embargo, a partir de finales del siglo XVI se va formando un grupo de mujeres que se veía posibilitado, por fin, a

romper con el prototipo femenino en virtud de su sabiduría, conseguida gracias a su condición familiar y, evidentemente, de su fuerte personalidad:

Fuera del convento, no hay un ámbito donde la mujer pueda desarrollar una actividad cultural y literaria, a no ser en el mundo poco explorado de las academias literarias. En algunas de ellas brillaron María de Zayas y Ana Caro [...] ejemplo de mujeres libres, dedicadas a menester literarios, capaces de superar todas las limitaciones sociales para hacerse un lugar dentro de los escritores. No sabemos si fueron casadas, aunque suponemos que no, ya que el matrimonio suponía la dedicación exclusiva al hogar y al mando y el abandono de toda actividad intelectual. Eran mujeres de la pequeña nobleza (Doménech, Santamera, 1996, 25-26).

No están unidas por su procedencia geográfica, aparte de lo que se refiere a su origen peninsular, sino por su nivel social medio-alto y alto y una cronología determinante, que tiene implicaciones directas sobre sus posibilidades de escribir y el grado de transgresión que deben asumir para hacerlo. Estas futuras escritoras se educan en tiempos en que ya hay obras exentas publicadas por mujeres, cuando en los preliminares de ciertos impresos de prestigio se incluyen poemas femeninos, cuando se celebran justas en las que hay participación de mujeres y hay damas alabadas por su saber (Baranda, 2005, 223).

Eran mujeres que eran conscientes de sus capacidades y que por eso se volvieron muy combativas a la hora de defender lo que escribían. Ferrer Valls (1995, 4) trae muy bien a colación el caso de sor Juana Inés de la Cruz, quien en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1692) «ponía el dedo en la llaga al reflexionar sobre los peligros que encerraba para la mujer la estrategia del silencio», desafiando las aseveraciones de aquellos Padres de la Iglesia, san Pablo *in primis*, que venían predicando desde hacía décadas que las mujeres debían de callarse. Ferrer Valls (1998, 29) hace hincapié en el hecho de que, en esa *Carta*, sor Juana Inés da «testimonio del desgarramiento interior que podía llegar a entrañar para la mujer la opción de la escritura». En la misma línea se sitúa Ínigo Sánchez Llama (1990, 945), quien, en su estudio, cita directamente a la pionera monja mejicana:

Sor Juana, en la *Respuesta a Sor Filotea*, sistematiza un manifiesto de rebeldía intelectual frente a una situación injusta, reivindica el derecho de las mujeres a la cultura, ironiza sobre los que creen que sólo pueden realizar «filosofías de cocina» y señala como única aspiración su afán por el conocimiento: «Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar..., sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos».

Sor Juana Inés de la Cruz no fue la única en atreverse a reivindicar la dignidad femenina, de hecho otras escritoras se sumaron a la corriente y se dieron a conocer por su postura con respecto al machismo de la época. Es el caso de María de Zayas (1590-¿1648?) y Ana Caro de Mallén (1590-1646)⁹, quienes se sentían orgullosas de su propio oficio y de su ingenio. «María de Zayas», argumenta siempre Ferrer Valls, «reclamaría, como otras mujeres del siglo su derecho a la cultura, defendiendo la igualdad de “entendimientos” y de almas entre hombre y mujer, y acusando a los hombres de impedir el acceso de la mujer al conocimiento como medio para poder dominarla.» (1995, 6) Ana Caro hasta exigía ser pagada por su trabajo, de ahí que ya se iban abriendo paso los primeros atisbos de profesionalización de la mujer escritora.

Desde luego, en esa corriente se ha de incluir, también, a doña Feliciano Enríquez de Guzmán por ser otro ejemplo clarísimo de mujer conciente de su autoría que lucha para que su voz no se silencie.

Nieves Baranda (2002) proporciona una subdivisión por etapas que resulta muy eficaz a la hora de acercarse a la literatura femenina de entonces, puesto que la investigadora localiza cuatro grupos de escritoras según las décadas en que ellas vivieron y el contexto al cual pertenecían. Por lo tanto, vamos a reproducir dicha división con el objetivo de ofrecer un panorama lo más claro posible sobre esa generación de mujeres tan especiales:

- Escritoras nacidas antes de 1580 y que publican entre 1600-1610: Valentina Pinelo, *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Sevilla, 1601); Isabel de Liaño, *Historia de la vida, muerte y milagros de Santa Catalina de Sena* (Valladolid, 1604); Magdalena de San Jerónimo, *Razón y forma de la galera y casa real...* (Salamanca, 1608). Se trata de obras religiosas y, por consiguiente, muy provechosas para el público femenino de la época.
- Escritoras nacidas entre 1590-1605 y que publican en los años 30 del siglo XVII: **Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644)**, Bernarda Ferreira de

⁹ Para profundizar las vidas y las obras remitimos especialmente a los trabajos de Alicia Yllera y de Rosa Navarro Durán, *La «rara belleza» de las damas en las novelas de María de Zayas y de Mariana de Carvajal* (1998) para María de Zayas y a Lola Luna para Ana Caro Mallén, cuya tesis doctoral *Ana Caro, una escritora profesional del Siglo de Oro. Vida y obra.* se defendió en la Universidad de Sevilla en el año 1992. Además, Luna editó *El conde Partinuplés*, Kassel, Edition Reichenberger, 1993, y *Valor, agravio y mujer*, Madrid, Castalia, 1993.

Lacerda (1595-1644), Ana de Castro Egas (antes de 1609-después de 1629), María de Zayas (h. 1590-después de 1648), Luisa María de Padilla (h. 1590-1646), Ana Abarca de Bolea (1602-h. 1686), Violante do Céu (1607-1693) y, posiblemente, Leonor de la Cueva († después de 1645), Ana Caro Mallén (noticias entre 1628-1645), Marcia Belisarda († después de 1646), María Nieto de Aragón (publicaciones entre 1644 y 1650) y Ángela de Acevedo¹⁰ (segunda mitad del siglo XVII). Es el grupo "aurisecular" por antonomasia, se dirigen a un público más amplio, tienen posibilidad de imprimir lo que redactan y son mujeres que se relacionan con los mayores centros culturales del Reino, tal y como eran Madrid, Sevilla, Zaragoza, Valladolid y Lisboa. Su producción abarca desde la poesía hasta el teatro. Algunas de ellas ya escriben con una finalidad económica, por ejemplo Ana Caro Mallén.

- Escritoras nacidas entre 1620-1630 y que publican en los años 50 del siglo XVII: Catalina Clara Ramírez de Guzmán; Josefa de Meneses; Mariana de Carvajal; Eugenia Bueso y Salvadora Colodro. Este grupo da apoyo al grupo anterior, el de doña Feliciano, con respecto a los temas y empiezan a utilizar la sátira para ridiculizar a los hombres, quienes por primera vez se ven ubicados en una posición de inferioridad.
- Escritoras nacidas entre 1630-1645 y que publican entre 1665-1690. Nieves Baranda hace notar que faltan datos sobre este grupo, probablemente por la crisis que se produjo en ese período y la recuperación de valores conservadores¹¹. La época coincidiría con el reinado de Carlos II que, en general, no fue muy productiva desde el punto de vista literario.
- Escritoras nacidas a partir de 1650 y que publican a finales del siglo XVII: Mariana Sallent, *Vida de nuestra seráfica madre Santa Clara* (Zaragoza, 1700); Josefa de Meneses, *Despertador del alma al sueño de la vida en voz de un*

¹⁰ Sobre esa escritora la doctora Serena Provenzano (Universidad de Sevilla) ha llevado a cabo su tesis doctoral, dirigida por la profesora Piedad Bolaños Donoso y leída en noviembre de 2018. Se trata de la edición de una de las obras de Acevedo, a la cual se suma la aportación de datos biográficos totalmente desconocidos hasta ahora.

¹¹ Sobre este grupo se está, ahora, fundamentalmente trabajando, sacando a la luz sus textos que quedaron inéditos. Es el caso de María del Pino y Sánchez (1635), conocida en el mundo religioso como Sor María de San Agustín, sobre quien Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda han redactado el libro *Sufrir más por querer más*, Écija (Sevilla), Asociación Cultural Ecijana Martín de Roa, 2010.

advertido desengaño (Lisboa, 1695) y sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa* (estrenada en 1683). Son monjas o seglares que escriben hagiografías y tratados morales.

Ahora bien, vamos a detenernos un poco más en el grupo aurisecular al cual pertenece nuestra Feliciano, aunque su fecha de nacimiento se situaría 30 años antes con respecto a la generación en la cual se la incluye. Esto da que pensar que incluso fuera una adelantada para su época.

Además de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, las autoras y las obras que hasta ahora han despertado más interés han sido: *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva y Silva, *Nobleza virtuosa* (1637) de Luisa María de Padilla, *El conde Partinuplés* (1653) y *Valor, agravio y mujer* (fecha no identificada) de Ana Caro de Mallén y *La traición en la amistad* (¿1632?) y *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas. Estas obras están reunidas por la presencia de tipos femeninos que «actúan por cuenta propia, mujeres activas para decidir su propio destino frente a los hombres.» (Baranda, 2002, 12) Estos personajes se colocan en el centro de la acción e intentan romper con el discurso misógino dominante, convirtiéndose en verdaderos embajadores de la visión del mundo de la propia autora.

Los medios literarios a través de los cuales este grupo de escritoras expresa sus ideales y su punto de vista son la poesía, la novela y el drama. La poesía es de tipo amoroso y se caracteriza por la presencia de un yo lírico femenino que se queja por la inconstancia del amado, viniendo así a poner en tela de juicio las acusaciones tópicas contra la debilidad carnal y espiritual de la mujer. Las escritoras que cultivaron dicho género poético fueron especialmente Leonor de la Cueva, Violante do Céu, Marcia Belisarda y Catalina Clara Ramírez de Guzmán.

Por lo que se refiere a la prosa, fue la novela cortesana la que gozó de más éxito y esto se debió a su carácter comercial «que contaba entre sus lectores más devotos a las mujeres, lo que no es extraño dadas las características temáticas y estilísticas de las obras. Apelaban a sentimientos y situaciones que podían ser comprensibles desde su propia experiencia y lo hacían en un estilo que no requería excesivo esfuerzo» (Baranda, 2002, 14). María de Zayas, Mariana de Carvajal y Leonor de Meneses fueron las que se

ocuparon del género cortesano, tanto que, en el caso de María de Zayas, las novelas siguieron imprimiéndose en el siglo XVIII y se tradujeron al italiano y al francés.

Para finalizar, el drama¹², más bien la comedia fue la que atrajo realmente a esas autoras, porque les permitía una mayor libertad en la construcción de la intriga y de los personajes femeninos, según bien explica Ferrer Valls (1998, 1-2)¹³:

Como ha escrito J. Oleza el drama está obligado a transmitir el dogma, mientras la comedia, por el contrario, se instala en la ambigüedad e incluso el amoralismo y se deja impregnar a menudo por fuertes dosis de irreverencia.

En la fase de enredo parece que todas las transgresiones y todos los instrumentos son válidos. Es el triunfo del mundo al revés, de la ficción sobre la realidad. Es cierto que esta fase transgresora concluye con el retorno a la reintegración social [...], pero mientras y hasta ese momento, la comedia, como muy bien observó Wardropper, explora las posibilidades de una vida diferente, incluso poniendo en cuestión muchos esquemas de comportamiento social.

La misma tesis viene confirmada también por Pedraza Jiménez (2006, 170):

En ella [la comedia urbana] encuentran las dramaturgas áureas un código claramente establecido, perfectamente asimilable por un espíritu cultivado, sensible e intuitivo. Un código que permite mostrar dominio, habilidad, perfección formal. Y un código que se convierte en instrumento para canalizar sus opiniones sobre algunos temas que le son muy caros.

No obstante, la producción dramática de esas escritoras no rompe con la convenciones del género cómico, pero sí que aporta un nuevo punto de vista, el femenino. No se produce ninguna innovación formal, pero sí en el contenido, ya que se aprovecha de la «posibilidad de expresión para pronunciarse sobre cuestiones que afectan a las mujeres: derecho a elegir marido, las virtudes femeninas frente a los tópicos, crítica del comportamiento de los hombres hacia las mujeres, o modelos femeninos nuevos, que incluyen el derecho a la cultura.» (Baranda, 2002, 16)

12 Señalamos también a María José Rodríguez Campillo quien ha realizado su tesis doctoral sobre *Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro*, defendida en la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) en septiembre de 2008. Rodríguez propone un interesante análisis del *corpus* dramático compuesto por mujeres en el Siglo de Oro con el objeto de codificar los contenidos de los textos en relación con la condición femenina de la época.

13 Ferrer Valls remite a su vez a los trabajos de Oleza (1994, 1996).

Doménech y González Santamera (1996, 29) argumentan que a esas mujeres no se les podía exigir que creasen incluso un nuevo género, ellas tuvieron que seguir los esquemas fijados por los escritores varones, eso no se pudo evitar, porque ya era lo suficientemente extraordinario que ellas pudiesen acceder al ámbito literario y expresar sus opiniones.

Las tipologías de comedias hacia las cuales esa generación se orientó fueron la caballeresca, la de honor y la urbana. La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de doña Feliciana, por ejemplo, tiene que ver con lo caballeresco, puesto que la intriga se desarrolla en un lugar fantástico, se idealiza mucho el amor, hay desafíos caballerescos, se hace uso de elementos mágicos, el vestuario y la escenografía son riquísimos y bien se adaptan al público cortesano. Con respecto a la comedia urbana, el drama caballeresco se aleja mucho de la sociedad, por consiguiente, la crítica que la autora puede mover contra la condición de la mujer en su época resulta ser menos directa. Por citar un ejemplo, en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, doña Feliciana se burla de los hombres a través del personaje de Ileda, quien lleva a Birano y al rey Beloribo a una fuente mágica donde a los dos los transforma en mujeres después de bañarse y, encima, padecerán un acoso por mano de tres dioses. Como se puede ver solamente en esta escena, el género le permite a la dramaturga invertir los papeles masculinos y femeninos, ridiculizando a los varones y rescatando a la mujer, en este caso Ileda, quien destaca por su talento.

Además de mover críticas contra el machismo y de reivindicar su propia dignidad, esa generación de escritoras solían poner antes del texto un prólogo con el objeto de conferir autoridad a la obra. Es por eso que en ello, a menudo, aparece un listado de casos ilustres femeninos: es para demostrar que algunas mujeres ya se habían ocupado de escribir obras literarias a pesar de las restricciones impuestas por la sociedad. Dicha enumeración comparece, como hemos podido ver, también Feliciana en su “Carta Ejecutoria” cuando cita a algunas damas cultas de su época para defenderse de las acusaciones de los poetas cómicos de España.

Lola Luna (1996) explicó detenidamente las funciones que el prólogo tenía para una autora del Siglo de Oro y que ahora vamos a resumir en los siguientes puntos:

- presencia del tópico de la “afectada modestia”, relacionado con la *captatio benevolentiae*, es decir la humilde justificación que la autora aportaba para que su obra se acogiera y se reconociera como tal por el lector;
- defensa de la autoría femenina y derecho a la escritura;
- proporcionar autoridad, puesto que, como la mujer no podía ser escritora, su producción no tenía importancia;
- reducir el asombro que el público sentiría a la hora de acercarse a la literatura femenina mediante la persuasión de que incluso la mujer era un ser razonable.

El tópico de la “afectada modestia” nació de «la contradicción entre el ansia de expresión y de reconocimiento como autora y un código de comportamiento social que exigía a la mujer silencio y recogimiento» (Ferrer Valls, 2006, 220) y que ese conflicto entre autoría y autoridad condiciona la estructura retórica de la obra misma (Luna, 1996, 48). Tomando como referencia un prólogo compuesto por sor Valentina Pinelo, pero que perfectamente se puede aplicar a todas las escritoras del Siglo de Oro, Luna (1996, 47-48) comentó que:

La retórica del prólogo se construye en torno a un sujeto femenino «flaco», sin formación (ni «maestro» ni «cursos»), que defiende la autoría de su obra («que no pierda crédito por ser mujer»), «humildemente», porque aunque esto sea una «maravilla», es obra de inspiración divina, junto a la paradoja de que los menores («simples») pueden ser superiores a los «sabios».

No obstante, no siempre es posible hablar de “modestia” en los prólogos escritos por mujeres, porque en los casos de Ángela de Acevedo, María de Zayas y de nuestra Feliciano saltan a la vista el gran orgullo de autoría y la conciencia de saber manejar el oficio de la escritura. De eso dio plena muestra Feliciano en los paratextos que presentaremos: ella carece completamente de modestia, hasta se le podría tachar de presumida o heroica cuando declara haber compuesto el mejor drama de la historia de la literatura peninsular. Ella quiere que su *Tragicomedia* alcance el reconocimiento que se merece y no se lo pide al lector con humildad, sino que él la tiene que leer sí o sí, porque es una obra de arte.

La diversidad de aptitud hacia la escritura dependería también de la personalidad de cada autora, puesto que había quien se daba a conocer mediante unos humildes preámbulos y quien, al revés, perseguía su propia autoglorificación sin muchos matices, tal y como hizo doña Felicianana.

1.1.3 Felicianana Enríquez de Guzmán: el caso

En el marco de la generación de mujeres escritoras cabe nuestra doña Felicianana, quien, sin embargo, viene configurándose como un “caso” aún más curioso, porque todavía no sabemos muy bien dónde recibió la instrucción que le permitiría lograr componer una larguísima tragicomedia y saber manejar las figuras retóricas a un nivel tal que casi se podría comparar con don Luis de Góngora.

Además, por si todo eso fuera poco, en 1619 enviudó al morir entre los meses de mayo y junio don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, y contrajo segundas nupcias unos pocos meses después. Lo de casarse más de una vez no se toleraba por aquellos entonces, como bien explica Vigil (1986, 198-199):

Los moralistas no eran partidarios de que los viudos contrajeran segundos matrimonios. «La mujer no peca en se casar, mas si enviudase mejor hará en permanecer en vida de castidad», escribe Juan de Pineda citando a San Pablo. Este empeño obedecía a la mentalidad clerical, de acuerdo con la cual, la represión sexual, la perfección individual y el orden social son inseparables. [...] Eran contrarios a que celebraran segundas bodas, tanto hombres como mujeres. Pero ponían más énfasis en que no se volvieran a casar las mujeres porque hacían una especie de traslación hacia el futuro de la fidelidad debida al marido y del derecho exclusivo de este al uso del cuerpo de su mujer.

Resumiendo, Felicianana no solamente fue escritora en una época muy dura para las mujeres, sino que no perdió tiempo para casarse con don Francisco de León Garavito en el mismo año en que falleció don Cristóbal, su primer esposo.

Y no olvidemos que la *Tragicomedia* se dio a la imprenta, probablemente sin que se pusiera en escena ni una sola vez, lo que, en aquella época, era el requisito fundamental para que se imprimiera una pieza, porque antes debía de tener éxito en las tablas. Es más, de momento se desconoce si Felicianana acudió a alguna academia de buenas letras sevillana o bien si tomó parte de alguna tertulia de letrados. Pero tenemos

la impresión de que su presencia en los círculos de la época pasó bastante desapercibida y, no obstante, consiguió lo que consiguió. Considerando lo que hemos venido viendo a lo largo de este capítulo sobre el papel femenino en la sociedad aurisecular, el recelo que se les tenía hacia las viudas y el oficio de la escritura, el caso de doña Feliciana provoca mucho asombro y despierta muchas preguntas.

Piedad Bolaños (2007, 2) en su minucioso estudio sobre la biblioteca de don Francisco de León Garavito, licenciado en Cánones, hecho que explicaría la cantidad de libros de los que disponía, sugiere que era

Indudable que la mayor parte de los libros inventariados entre sus bienes —una vez muerto— le pertenecieran, pues tuvieron que ser adquiridos para efectuar su carrera, pero no podemos descartar que el matrimonio comprara más de un libro durante los años que convivieron (que fueron más de 10 años), convirtiéndose así esta biblioteca en 'bienes gananciales'; bienes gananciales de una pareja formada por una mujer que cuando pretendió contraer matrimonio por primera vez, al hacer el elenco de sus pertenencias, no aporta ni un solo libro pero que, excepcionalmente, era capaz de leer y escribir aunque no lo necesitara para su 'oficio', pues doña Feliciana no vivió de la literatura.

A este propósito, en el Apéndice I (21-28) del mismo estudio, Piedad Bolaños proporciona el documento notarial fechado 25 de abril de 1629, donde se hace inventario de los libros que pertenecieron a don Francisco de León Garavito. Esta impresionante e interesantísima biblioteca, una auténtica joya, abarca 131 títulos a los cuales hay que añadir 440 copias de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* y 16 copias de las *Informaciones de derecho de la limpieza de Nuestra Señora*, cuyo autor es don Francisco. Bolaños (2007, 8-9) selecciona los libros de carácter filológico que Feliciana debió de consultar y que vamos a reproducir tal cual, a continuación:

1. *Segunda parte de Espejo de Príncipes e caballeros*, de Pedro la Sierra.
2. *Diccionario de romance en latín*, de Antonio de Nebrija.
3. *Lágrimas de Angélica*, de Luis de Barahona de Soto.
4. *Comedia Niniue* [¿?]¹⁴.

14 Con el paso de los años y la investigación de tantos compañeros, podemos decir que se ha localizado un manuscrito titulado *Ninive y su conversión. Comedia y auto*, de Gaspar de Mesa (Mss. 16.940), texto que podría haber poseído el propio Garavito. En la censura se dice que puede representarse en Villamayor, 1597 (este nombre corresponde, actualmente, a un pueblo de la provincia de Salamanca). Probablemente, lugar donde 'estuviera' su creador ¿sacerdote? No conocemos texto impreso. [P.B.D.]

5. *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto.
6. *Vocabulario de las dos lenguas, toscana y castellana*, de Cristóbal de las Casas.
7. *Las trescientas o Laberinto de la fortuna*, de Juan de Mena.
8. *Las Metamorfosis*, de Publio Ovidio Nasón.
9. *Las Obras* del famoso poeta Gregorio Silvestre.
10. *Novelas ejemplares*, de Miguel de Cervantes Saavedra.
11. *Novelas morales*, de Diego de Águeda y Vargas.
12. *Examen de ingenios para las ciencias*, por Juan Huarte de San Juan.
13. *De retórica y dialéctica*, de Francisco de Morgado.
14. *La vida y fábulas* del clarísimo sabio fabulador Esopo.
15. *Tablas poéticas*, del licenciado Cascales.
16. *Don Quijote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes.
17. *Paradojas e Arte poética*, de Francisco Sánchez, el Broncense.
18. *Artem Poeticam Horatii Annotationes*.
19. *Gramática griega*.
20. *Cisne de Apolo*, por Luis Alfonso de Carballo.
21. *La aurora de Cristo*, por Luis de Belmonte Bermúdez.
22. *Destreza*, de Luis Vives.
23. *Arte para aprender la lengua italiana*.
24. *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora.
25. *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*, de Lope de Vega Carpio.
26. *La famosa comedia de las burlas y enredos de Benito*, atribuida a Luis de Góngora.
27. *La famosa comedia del lacayo fingido*, de Lope de Vega.

Los libros catalogados sobre historia de América, China e Indias son:

1. *Historia General de las Indias*, por Antonio de Herrera.
2. *Historia de El Pirú*, por Diego Fernández de Palencia.
3. *Historia de el Pirú de El Ynca* [Vega, Garcilaso de la, Ynca].
4. *Comentarios Reales de El Ynca* [Vega, Garcilazo de la, Ynca].
5. *Historia de las Indias*, por el padre Josephe de Acosta.
6. *Historia de la Florida*, del Ynca [Vega, Garcilazo de la, Ynca].

7. *Historia de la reina Saba*, por fray Alonso Horozco.
8. *Historia general de las Indias*, por Francisco López de Gomara.
9. *Coronica de el Pirú*, de Pedro de Siessa y Agustín de Zárate.
10. *Historia de la China. Primera parte*, por don Francisco de Herrera Maldonado.
11. *Historia de la China. Segunda Parte*, por fray Juan González de Mendoza.
12. *Historia de la China*, traducida por el licenciado Duarte.

Sin duda alguna, Feliciano dispuso de material más que suficiente para escribir su *Tragicomedia*. La biblioteca de su esposo se convierte así en la fuente principal de inspiración para ella e, inevitablemente, en una fuente de riqueza enorme para los investigadores, a la hora, bien de profundizar la vida de la pareja, bien de comprobar que esos libros reflejan plenamente la moda lectora de la época. De hecho, el inventario proporcionado por Piedad Bolaños de la biblioteca de León Garavito, tiene muchísimo en común con los que realizaron Pedro Cátedra y Anastasio Rojo para Valladolid y Carmen Álvarez para Sevilla.

¿Y los temas principales de la *Tragicomedia* se corresponden a los que se encuentran en las demás obras de la generación de mujeres escritoras?

No; se trata seguramente del texto más peculiar que ha salido del grupo, por ser una tragicomedia donde los personajes caballerescos se mezclan con los dioses paganos en una Arabia mítica y feliz. A los temas se le dedicará un apartado específico a la hora de analizar la obra, pero podemos adelantar que, en general, se corresponden bastante (amor, honor, política). No obstante, hay que señalar que, en la *Tragicomedia*, no todos los personajes femeninos son rebeldes y emprendedores: las princesas Belidiana y Clarinda son las típicas damas de corte, algo ingenuas, que se acomodan a las voluntades paternas. Pero, Ileda y la princesa Maya (con la que doña Feliciano se identifica) son mujeres listas e independientes, que tienen “algo” diferente. Maya conseguirá casarse con el amor de su vida, el príncipe Clarisel, e Ileda a veces actúa al igual que una alcahueta, desplegando sus artimañas para obtener lo que quiere. Lo más llamativo son las Gracias Mohosas que protagonizan los «Entreactos» de la *Tragicomedia*: las tres no solamente pretenden casarse con quien desean, yendo en contra de las órdenes paternas, sino que también rompen con la típica figura de la

Gracia, hermosa y delicada. Se les llama “mohosas” por ser deformes, groseras y poco elegantes.

Sin embargo, nuestra autora, a pesar de su fuerte personalidad y de su imaginación, la que la llevó a crear unos cuantos personajes curiosos, un lugar idílico en la lejana Arabia, y un enredo largo y ajetreado, no llegó a inventar nada nuevo desde el punto de vista literario, al igual que sus “colegas” Zayas, Acevedo y Caro Mallén. Todas ellas dieron su voz a las mujeres presentes en sus obras, pero al mismo tiempo no pudieron ir más allá, a causa de las constantes presiones varoniles y eclesiásticas, como Profeti (1995, 247) argumenta:

[...] El mismo acto de producción literaria es ya una manifestación de rebelión, pero [...] difícilmente se podrán hallar en el producto actitudes «feministas» propiamente dichas. En definitiva, la operación no rompe con la oficialidad de la escritura elaborada por el varón cuyos esquemas comunicativos las mujeres asumen en todo, tanto en los contenidos como en la forma de expresión.

Es por eso por lo que la crítica se resiste a etiquetar como “feminista” la literatura de mujeres del Siglo de Oro. El diccionario de la RAE da la siguiente definición del término “feminismo”: m. «Principio de igualdad de derechos de la mujer al hombre». Que no debe confundirse con “femenino”: adj. «Pertenciente o relativo a la mujer».

Está claro que en aquella época era improbable hablar de una igualdad de derechos y de condiciones entre hombres y mujeres. Según hemos explicado, aunque la mujer cobrara poco a poco dignidad y se le permitiera entrar en contacto con la cultura, era el varón quien mantenía las riendas en sus manos. Por consiguiente, hay que tener cuidado en no confundir una literatura feminista con una literatura que aporta el punto de vista femenino, el cual toma inspiración de los cánones literarios masculinos establecidos. Con esto no se le quiere quitar importancia a esta valiente generación de escritoras, todo lo contrario, pero es oportuno hacer hincapié en la diferencia que hay entre los significados de “feminismo” y “femenino”.

Pedraza Jiménez (2006, 169) plantea otra consideración interesante sobre la actividad de esa generación:

La producción femenina es proporcionalmente reducida. Existe y no carece de valores. Iría incluso más lejos: varias de las dramaturgas son escritoras estimables, que no incurren en el desaliño y la torpeza de la mayoría de sus colegas masculinos. Pero su producción pesa muy poco en el conjunto de la comedia. Es fácil justificar sus aciertos y justificar sus limitaciones. [...] las dramaturgas son aficionadas, diletantes sensibles e inspiradas que quieren demostrar su capacidad para construir una comedia. [...] En su caso la creación dramática es una actividad ocasional. Ello implica, con frecuencia, un cuidado exquisito que el dramaturgo profesional no siempre podía tener. Pero en un teatro comercial [...] hacían falta repetidas experiencias, un manejo de la carpintería que solo se lograba con una práctica continuada.

Lástimosamente, fue así. Por mucho que las escritoras se hayan aplicado en buscar y encontrar formas de expresión y un espacio personal donde contar lo que pensaban, en su propia época apenas suscitaron interés. Era muy complicado abrirse hueco en un mundo controlado por los varones donde para ellas el oficio literario era «ocasional» y casi nunca se retribuía. Los esfuerzos y el talento de estas mujeres pasaron prácticamente inadvertidos entre los contemporáneos y terminaron olvidadas, según Baranda (2005, 225) apunta:

Podemos creer que tanto o más importante que las obras en sí, la mayor parte de las veces ignoradas, lo que daba relevancia a una autora (como a un autor) en la sociedad literaria era precisamente el reconocimiento que implicaba su cita y mención entre ciertos grupos, que incluso podrían ser su pasaporte a la imprenta. Ahí sí estaba el auténtico poder vedado a las mujeres.

En realidad, las escritoras auriseculares han permanecido desapercibidas hasta por lo menos, mediados del siglo XX, cuando nacieron los primeros estudios sobre la mujer, su historia y su genealogía, porque merecían ser rescatadas.

Vamos a terminar este recorrido histórico y literario con las elocuentes y emocionantes palabras de Doménech y González Santamera (1996, 29):

Un mundo de mujeres activas, emprendedoras, dispuestas a romper con todos los tabues y convenciones sociales que las condenaban a la pasividad y al encierro. Hay algo en Fenisa y Marcia, en Armesinda, en las Gracias Mohosas, de la actitud decidida de sus autoras, escritoras a pesar de todo y de todos, asombro de su siglo, Fénix de las letras, mujeres capaces de sobresalir en un mundo de hombres.

Escribo este trabajo con el deseo de poder añadir un granito de arena más para que se produzca un mayor reconocimiento a esa generación de autoras áuriseculares tan extraordinarias en el que debemos incluir a doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

1.2 Contexto histórico-literario en la Sevilla del siglo XVII

No es posible abordar críticamente la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* de doña Feliciana Enríquez de Guzmán sin tener en cuenta el contexto en que se escribió y el ambiente en que vivió la autora.

Aún no sabemos con exactitud si doña Enríquez participó activamente en la vida literaria de su ciudad –Sevilla– sin embargo, seguramente se dejó inspirar por aquel «burbujeo de ideas» que la capital hispalense era en aquellos tiempos, además de punto de referencia para el comercio y para la economía global, como se desprende de las palabras de Domínguez Ortiz (1986, 15-16):

Sevilla estaba en la bisagra de sus dos componentes fundamentales: la España peninsular y la España transoceánica. De aquí su extrema sensibilidad a todo cambio de coyuntura. [...] Y frente a esa capital política que era Madrid, Sevilla seguía ejerciendo el papel de capital natural, hasta que los desastres de España menguaron la potencia y brillo de la urbe andaluza.

El proyecto literario de Feliciana nace en un entorno propicio, como Reina Ruiz (2005b, 37) observa:

No resulta difícil visualizar el esplendor de la ciudad bética en un momento en el que el puerto del Guadalquivir todavía goza de gran movimiento mercantil e intercambio comercial con las Américas. La Sevilla de principios del siglo XVII es un hervidero de actividad humana y tráfico de mercaderes, cuyo auge económico promueve el gran ímpetu cultural y brillo cosmopolita que la adorna. En el mundo de las artes, el teatro en todas sus formas y variaciones escénicas lleva la delantera como espectáculo integrador de artes diversas [...] y está destinado al entretenimiento y regocijo de un público perteneciente a todo orden social e intelectual.

La academia era el lugar de encuentro principal para los intelectuales, los científicos, los médicos y las personalidades más acreditadas. Hazañas y la Rúa (1888)

argumenta que la academia como institución gozaba de una tradición muy larga en Sevilla por haber nacido en tiempos antiguos, que se remontan al rey Alfonso X el Sabio. A tal propósito, Pepe Sarno (1996, 425-426) explica que

Las «academias» [...] constituían los núcleos vitales de la actividad intelectual sevillana. [...] hay que dar suma importancia al papel desempeñado por esas instituciones, aunque muchas veces se limitaran a ser simples tertulias de intelectuales que en ese momento vivían en la ciudad. En esas academias los participantes sometían al juicio de los contertulios sus obras recientes provocando comentarios y discusiones. Pero, además de esto, es de suponer que se discutiera también de los problemas que en la época afectaban más a los intelectuales: la poética aristotélica, traducida al español desde hacía pocos años, las polémicas que ésta alimentaba en Italia, la larga imitación en España del verso italiano y de Petrarca en particular, y por último, pero no menos importante, el cultivo del verso español y la recuperación y la defensa de la tradición bajo todos sus aspectos.

El ambiente académico hispalense de la segunda mitad del siglo XVI veía como protagonistas, entre otros, a Ambrosio de Morales, Pedro Mexía, Argote de Molina, Francisco de Medina y Fernando de Herrera. También a Juan de la Cueva, quien, en 1606, publicó el *Ejemplar poético*, en el que, comenta Pepe Sarno (1996, 427-428) «se propone desde sus primeros versos como guía del que quiere ser poeta». Este grupo de intelectuales tenía sus discusiones y sus divisiones internas, pero, continúa Pepe Sarno, se demostraba compacto a la hora de reivindicar su «toma de distancia de la Corte, símbolo del poder centralista de Castilla» y que «esperanza y orgullo están centrados en las obras de los ingenios andaluces».

Cierto es que a doña Feliciana el orgullo no le faltaba y ese espíritu luchador e independiente que caracterizaba las tertulias de finales del Quinientos tuvieron algún impacto sobre nuestra autora. Como veremos en el análisis de su obra, especialmente en los dos paratextos más importantes que son la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, Feliciana defiende su poética hasta autoglorificarse, al sentirse merecedora de reconocimiento entre los grandes poetas de todos los tiempos. Ruiz Pérez explicaba que después de la batalla de Lepanto (1571) los escritores vieron la pluma como una esgrima con la que defenderse y a la vez atacar¹⁵. Nuestra dramaturga se unió

15 Dicha consideración formó parte de la ponencia que el profesor dio recientemente, «Las primeras vidas de Góngora y su lugar en la polémica» en el marco de las Jornadas Internacionales “Polémicas literarias en la República de las Letras (Siglos XVI-XVIII)”, celebradas en la Universidad de Sevilla el 14-16 de octubre de 2020 y organizadas por el Proyecto SILEM II.

perfectamente a dicha imagen, traendo a colación más ejemplos que podrían recordar al escritor-guerrero y a la resistencia contra los abusos de poder, es el caso de las legendarias Doncellas de Simancas, que se cortaron la mano como gesto de rebelión hacia los moros que las tenían presas y que Feliciano cita varias veces en su obra.

En los paratextos trae a colación a más mujeres luchadoras, proporcionando una versión “femenina” de los paratextos y de las alabanzas que los autores varones contemporáneos escribían. Couderc (2020, 79-80) explica que, por ejemplo, en el prólogo a *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615):

El manco de Lepanto empieza por mencionar el periodo de los antiguos, los fundadores del teatro, a los que hicieron su prehistoria. [...] Son comunes los elogios a Lope de Vega, a su fertilidad o su genio creativo y abundan en los paratextos que acompañan las obras del propio Fénix de los Ingenios. [...] En la *Parte XVI* (1621), el prólogo dialogístico le permite a Lope hablar de sí mismo para indicar que él “dice bien de otros poetas”. [...] En realidad, a continuación Lope no alude a ninguno concretamente, pero sí a varios antiguos, así como a los “autores de comedias” del tiempo pasado.

A continuación, Couderc cita a nuestra Feliciano, apuntando que:

Es interesante la “Carta ejecutoria” de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de doña Feliciano Enríquez de Guzmán (1624) por los tintes de feminismo *avant la lettre* cuando se alude a mujeres escritoras.

Doña Feliciano deseaba verse en el grupo de intelectuales de sus tiempos, aún más por ser una mujer. Ella se inspiró en los demás autores y su obra se organizó exactamente como cualquier otra obra de su época, sin embargo, proponiendo un nuevo punto de vista, el de las mujeres. Vélez-Sainz (2020, 15) señala que:

El sistema literario aurisecular se veía en prólogos y elogios, por medio de las aprobaciones a volúmenes de otros escritores, acudiendo a dedicatorias de prestigio que avalaran la calidad de lo escrito o incorporándose ellos mismos a través de sus retratos en las páginas de los textos. [...] Tales extrategias forman parte de una batalla que se desarrolla en varios frentes, los cuales tenían que ver con el posicionamiento del autor presente con respecto a las *auctoritates* pretéritas, la lucha por visibilizar su condición y crear un Parnaso contemporáneo de afines e iguales y la legitimación del escritor más allá de su obra escrita.

Según se verá en el análisis de los paratextos, Enríquez rindió homenaje bien a ella misma, bien a su creación literaria, deseaba situarse en el Parnaso, tal y como sus contemporáneos. Es más, Couderc (2020, 85) observa que los paratextos, especialmente las dedicatorias, permiten a los estudiosos trazar una idea de la red social de un autor. Y que eran un «lugar extratético para expresar ideas en materia poética», a pesar de situarse dentro o fuera de una polémica literaria. En efecto, el gran número de dedicatorias que se aprecian en la *Tragicomedia* resultan valiosas para reconstruir las red de los contactos que doña Feliciano tenía. Sin embargo, aún no sabemos si esa “red” le permitió acceder a alguna academia o a los encuentros literarios. La impresión es que todo se quedó en el ámbito familiar y que algunas dedicatorias como, por ejemplo, la que dirigió a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán, parece que se utilizaron para captar la atención del lector y ensalzar la posición social. En realidad, Feliciano no mantenía trato ninguno con ellos. La sensación es que el único verdadero contacto con el mundo literario de sus tiempos fuese don Francisco León Garavito (cuando costeó la impresión de la *Tragicomedia*, por ejemplo). En general, parece que ella no tuvo acceso al ambiente académico y que todo lo que sabía de letras era el fruto de sus estudios, de sus lecturas y de las noticias que llegaban de las justas poéticas y de aquellos encuentros literarios.

En efecto, en el compendio de Hazañas y la Rúa (1888) dedicado a las academias de los siglos XVII y XVIII, el nombre de doña Feliciano no aparece. El autor (2-4) apunta que:

Las justas poéticas, esas lides del ingenio, torneos literarios en que la pluma sustituye a la lanza y el ingenio a la fuerza, nacidas en el siglo XIV, han llegado a nuestros tiempos atravesando grande vicisitudes con la misma lozanía de sus primeros días.

Academias fundaron en la perla del Betis Juan de Malara, insigne autor de la *Filosofía vulgar*, el docto Francisco Pacheco [...] Concurridísimo fue el certamen celebrado [...] quizás en el Palacio Arzobispal, cuyas composiciones poéticas censuraron por lo tocante a la *Fe* de los religiosos de Santo Tomás de Sevilla.

Don Fabrique Enríquez de Rivera, duque de Alcalá y Marqués de Tarifa [...] ya reunía en su palacio de Sevilla, más conocido por *casa de Pilatos*, a los literatos y a los doctos de su tiempo. [...] En 1606 celébranse en San Juan de Aznalfarache dos academias poéticas a las que ha dado celebridad impecedera la pluma de su cronista, el príncipe de los ingenios españoles, Miguel de Cervantes Saavedra.

Gabriel Lobo Laso de la Vega (2019, XIII) recopiló entre 1614 y 1615 otro compendio «de autores hispánicos considerados *doctos e insignes en letras*» de todos los campos y son exclusivamente varones. Hubo algunas excepciones, por ejemplo, se cuenta que la dramaturga Ana Caro de Mallén tomó parte en una tertulia patrocinada por el conde Torre Ribera y Saavedra y Guzmán (Hazañas y la Rúa, 1888, 5). Las justas estaban abiertas a las mujeres, en particular a partir de la década de los Ochenta del siglo XVI (Osuna, 2008, 335). Hay que decir que gracias a las crónicas de las justas poéticas es posible encontrar aquellas pocas composiciones femeninas de la época. Era una manera de darse a conocer, sin embargo, tampoco en estas celebraciones parece que nuestra autora haya tomado parte, por lo menos, hasta ahora no se han encontrado datos de su participación, con lo cual seguimos moviéndonos por el incierto derrotero de las hipótesis.

Lo cierto es que a las academias solían acudir poetas y pensadores que gozaban ya de un cierto prestigio en la sociedad sevillana, porque aquellas reuniones las organizaban nobles o bien eruditos muy conocidos, según relata Domínguez Ortiz (1986, 261-262):

Ya traigan su origen de la Italia renacentista, ya de las academias jesuíticas, es indudable que aquel híbrido de reunión social y de certamen intelectual tuvo en Sevilla un desarrollo asombroso. Baste citar [...] la que los duques de Alcalá mantenían en el amenísimo marco de la Buhaira, o sea, la Huerta del Rey, conjunto de edificios, vergel y estanque en las afueras de la Puerta de la Carne; la que en su palacio sostuvo el arzobispo D. Rodrigo de Castro hasta su muerte, en 1600; la que inmortalizó Francisco Pacheco incluyendo a muchos de sus asiduos en su *Libro de Retratos*. Mención especial merecen las reuniones que sostenía el conde de Olivares en su palacio o en la huerta de Miraflores. [...] A la Academia de Ochoa acudían Mateo Alemán, Cervantes, Herrera y Lope de Vega; a la de D. Juan de Arguijo estos mismos, y además Rodrigo Caro, Járegui, Medrano y Enciso.

Y también López Bueno recoge (2000, 59):

Los hombres claves de estas reuniones fueron, o bien hombres de letras (caso de la famosa Academia de Mal Lara o de las reuniones en casa del canónigo Pacheco, en un ambiente que luego herederá su sobrino en su taller de pintor), o bien mecenas – la nobleza sevillana se caracterizó por su prodigalidad en este sentido – interesados en el mundo de las letras (caso del joven marqués de Tarifa, de gran inclinación y dotes para la poesía, o del conde de Gelves, que abrió su

palacio a artistas y literatos y adonde acudió Fernando de Herrera; más tarde el futuro Conde-Duque también propiciaría cenáculos con su mecenazgo).

Domínguez Ortiz (1986, 283) menciona a algunos de «los protectores de tertulias eruditas», por ejemplo, Juan Lucas Cortés (1624-1701), quien tenía contactos con bibliófilos y hombres de letras, como el conde de Villaumbrosa, don Pedro Núñez de Guzmán, y Nicolás Antonio (1617-1684) autor de la *Bibliotheca Hispana*. Precisamente a Núñez de Guzmán le volveremos a encontrar en el apartado 5.6, dedicado a la difusión de la obra de Enríquez, porque resulta que en su biblioteca privada había una copia de la misma. Si, en efecto, Feliciano no logró acudir a aquellos ambientes, por lo menos, hubo unos bibliófilos que se interesaron por la *Tragicomedia* y que, incluso, la adquirieron. Su presencia quizás nunca fuera física en las tertulias, pero su creación poco a poco se dio a conocer a partir de la segunda mitad del siglo XVII.

La falta de cognición que los poetas de aquella época tenían de doña Feliciano podría documentarse aun con la cantidad de copias de la *Tragicomedia* que el matrimonio León Garavito-Enríquez de Guzmán custodiaba en su casa (este dato se detalla en el testamento del esposo, según veremos detenidamente), es decir 440 contra las 16 copias de las *Informaciones de derecho por la purissima y limpissima Concepción* compuesta por León Garavito en 1625. Él era un abogado de la Real Audiencia, una institución muy poderosa por aquellos tiempos. Quizás, Garavito participara en la vida intelectual hispalense, mientras que su mujer no tuviera el mismo honor.

Hay que decir también que durante el siglo XVII, en concreto a partir de los años treinta y cuarenta, primero con la recesión económica y la ruptura con Francia, luego con las sublevaciones de Cataluña y Portugal, Sevilla cayó víctima de una gradual decadencia que afectó todos los aspectos de la sociedad. Domínguez Ortiz (1986, 24-25) indica que:

El paulatino traslado del comercio americano a Cádiz no fue sino una de las fases de esta decadencia que transformó la urbe alegre, rica y exuberante que Cervantes vivió y admiró, en una capital estancada y cansina, con más aire de capital regional que de gran centro internacional. [...] Diríamos que si la Sevilla del 1600 es la de Rinconete y Cortadillo y otras novelas ejemplares, la de 1650-1700 es la de los pilluelos y mendigos de Murillo, la de los terribles cuadros de Valdés Leal en la Santa Caridad.

La crisis culminó con la gran peste de 1649, que se llevó a millares de sevillanos. Doña Feliciana ya había fallecido en 1644.

La ciudad hispalense pagó culturalmente con la progresiva extinción de los espectáculos teatrales, a causa de «la campaña moralizante» que se hizo en toda Andalucía contra ellos, a diferencia de lo que sucede en Madrid (Domínguez Ortiz, 1986, 274). Se produjeron incluso trágicos accidentes, como en el corral del Coliseo que el 23 de julio de 1620 ardió, causando la muerte de muchos asistentes.

En dicho contexto general hubiera sido complicado para una dramaturga darse a conocer. Y parece que no fue un problema que interesó solamente a Feliciana, sino también a escritores varones, como Diego Ortiz de Zúñiga que mandó a imprimir sus *Anales eclesiásticos y seculares* en Madrid y Nicolás Antonio que tuvo que editar la *Bibliotheca Hispana* en Roma. Todo esto se debía al empeoramiento de las circunstancias tanto materiales como intelectuales en Sevilla (Domínguez Ortiz, 1986, 285), que obligaron a muchos letrados a buscarse la vida en otros lugares. Enríquez se vio perjudicada, en parte, también por la situación desfavorable que se daba en su ciudad.

No obstante, cabe señalar que algunos estudiosos defienden que la vida intelectual de aquellos tiempos no padeció una decadencia tan repentina e irreparable. Por ejemplo, López Lorenzo (2014, 151) explica que:

La decadencia literaria o la idea de que las academias literarias desaparecieron durante el reinado de Felipe IV son tópicos frecuentes en la bibliografía especializada del siglo XIX. Desde mediados del siglo XX, en cambio, éstos han sido rebatidos y se ha visto necesario reescribir el bullir poético que se dio bajo el reinado de los últimos Austrias.

Domínguez Ortiz (1986, 209) apunta que, por ejemplo, el corral del Coliseo se volvió a construir tras el devastador incendio de 1620, porque la demanda de representaciones teatrales seguía alta. Sabemos gracias a Piedad Bolaños (2006a, 17) que las obras no se terminaron hasta agosto de 1632 y que se reinauguró solamente el 6 de enero de 1633 con una representación encargada a Bartolomé Romero. Bolaños (2006a, 24) escribe que:

[...] el 5 de enero de 1633 estaba firmando el contrato con los cuatro administradores del corral del Coliseo para hacer 30 representaciones, desde el 6 de enero hasta el martes de Carnestolendas del año siguiente.

En otro estudio (2006b) la investigadora relata que algunos años antes, que además coinciden con la impresión de la *Tragicomedia*, Diego de Almonacid (padre), arrendador del Coliseo y luego del corral de Doña Elvira, contrató para la temporada dramática 1624-1625 a la nueva compañía de Andrés de la Vega para que se pusiesen en escena 40 piezas –dos comedias nuevas por semana– en dicho corral, que era el único abierto en aquella época en Sevilla y que podía recibir compañías. El Coliseo seguía en obras y Almonacid podía explotar solamente el corral de Doña Elvira para rentabilizar todas las inversiones en dichas obras, ya que estaba prohibido ser arrendador de dos corrales a la vez. Para el reinicio de temporada, el día 15 de octubre de 1624, se contrató a Juan Jerónimo Valenciano y a Manuela Enríquez (Bolaños, 2006b, 84-85) para representar todos los días. Conocemos incluso una parte del repertorio:

Lope de Vega:

- Siempre ayuda la verdad.*
- Don Gonzalo de Córdoba.*
- El caballero de Cristo, San Sebastián.*
- La corona de Hungría.*
- El platicante de amor.*
- Venga lo que viniere.*
- Nunca viene solo un mal.*

Mescua:

- El palacio confuso.*
- Conquista del malevo.*
- Venida del Antecristo*
- Juicio final.*

Luis Vélez:

- El azote de la herejía.*
- El mejor consejo.*

Don Guillen de Castro;

- El ayo de su hijo*
- Ingratitud por amor.*

Fray Gabriel:

- Amorosas sutilezas.*
- La celosa de sí misma.*
- Tanto es lo demás como lo de menos.*

Claramonte:

- Santa Cecilia.*
- La capitana del Cielo.*
- La fuerza contra fuerza.*

El fermento teatral culminó cuando el 1 de marzo de 1624 entró en Sevilla el rey Felipe IV. El acontecimiento fue motivo de grandes celebraciones hasta tal punto que también doña Feliciana aprovechó para traer a colación al soberano en el prólogo de la *Primera parte de la Tragicomedia*. En realidad, como se verá en el apartado 4.3, parece

que la obra no se representó ni siquiera en dicha ocasión extraordinaria al ser Cuaresma –y no había teatro– y que fue la compañía de Tomás Fernández y Amarilis la que actuó en Doñana delante del rey.

El corral de Doña Elvira se cerraría definitivamente en 1632, después de algunos años inciertos a causa de las decisiones del hijo de Almonacid, quien había seguido las huellas empresariales del padre, tras su fallecimiento en 1627. Diego Almonacid 'el mozo' prefirió invertir en el corral de la Montería, que se había inaugurado el año anterior, según Bolaños (2008a, 306) documenta:

El año de 1626 fue especial para el mundo del teatro sevillano: se abrió un nuevo corral, el de la Montería y con ello la supervivencia del viejo corral de Doña Elvira se hará cada vez más insostenible, no tardando demasiado tiempo [...] en cerrar sus puertas definitivamente.

En suma, el vaivén de compañías, los contratos que los arrendadores continuaban a estipular y las inversiones económicas que se llevaban a cabo para los corrales de comedia restituyen una imagen de Sevilla que poco tendría que ver con el decaimiento cultural. Por lo menos, la población deseaba ir a teatro y entretenerse, evidentemente aun para evadirse de las dificultades cotidianas, y por eso se seguía apostando por las temporadas dramáticas y la rehabilitación de los corrales. Entonces, ¿cómo explicar la invisibilidad de Enríquez si, no obstante los problemas que se dieron en su época, la vida cultural seguía existiendo?

Posiblemente, sería un conjunto de condiciones adversas que recayeron sobre doña Feliciano y su ocasión de gozar de algún reconocimiento en vida. Quizás, su idea de adoptar los prestigiosos apellidos maternos no le proporcionó el empuje adecuado, ni la de apostar por una obra teatral al estilo antiguo. El hecho de ser una mujer, seguramente, representara un obstáculo ulterior, pero no olvidemos que Ana Caro, quien fue contemporánea suya, obtuvo la protección del potentísimo Conde-Duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán. El Conde-Duque pertenecía a los Guzmanes, pero lo de compartir rama familiar con Feliciano, aunque ella fuera de una más “segundona”, no le ayudó. Finalmente, si nos fijamos en el repertorio de Juan Jerónimo Valenciano y Manuela Enríquez, vemos que la tipología de comedias propuestas es distinta de la

Tragicomedia. La extensión dramática y la afiliación a la escuela clásica jugaron en contra del éxito para nuestra autora.

Hay luces y sombras en la vida de doña Feliciana Enríquez, lo que dio lugar *a posteriori* a las leyendas sobre su historia personal. Sabemos, como escribe Piedad Bolaños (2012, 254), que esta primera dramaturga sevillana «supo superar con tesón y férrea voluntad» las dificultades de la existencia, para nada ajena de desgracias y de desilusiones. Su personalidad fue la que la salvó del olvido completo, porque su determinación, la que la empujó bien a convertirse en una mujer culta y diferente, bien a componer una tragicomedia única por sus características, tarde o temprano daría sus frutos, alguien empezaría a darse cuenta de ella.

Resulta bastante extraño que pasara tan desapercibida en su época. Su obra se imprimió en 1624 y luego pasaron dos décadas hasta su fallecimiento, ¿cómo es posible que nadie quiso apoyarle o bien ser su mecenas, a parte de su segundo marido? ¿Realmente ella no tuvo la posibilidad de participar en ninguna tertulia ni justa poética? Además, los espacios que mayormente gozaban de éxito, los corrales, a ella no le llamaban la atención, porque su obra tendría que ponerse en escena delante de un público de un cierto “nivel”. En cambio, a los corrales iba el «bárbaro vulgo», como le llamó en su “Carta Ejecutoria”. Tal vez, una escritora como ella era demasiado “diferente” en ese momento histórico y esto le pudo causar algunos problemas con la sociedad sevillana.

En efecto, los primeros datos sobre la difusión de la *Tragicomedia* remontan a la segunda mitad del siglo XVII. Es el caso del inventario de la biblioteca particular del conde Núñez de Guzmán, que se llevó a cabo en el año de 1677 (Díez Borque, 2015). Sin duda, la –breve– rehabilitación de las academias con el fin del reinado de Felipe IV (1605-1665), marcó la diferencia, según apunta López Lorenzo (2014, 152):

Por academias entenderemos exclusivamente aquellos eventos literarios de carácter privado que se dieron en España con especial profusión a partir de 1660, organizados por un grupo de autores unidos por lazos de amistad o camaradería, quienes reunidos con motivo de la celebración de un evento ocasional o regular componen e intercambian poemas compuestos *ad hoc*. Por extensión, también entenderemos por academia el grupo de poetas reunidos bajo este nombre, así como el impreso que publicaron a fin de dar testimonio del acto y hacer públicas sus composiciones. En el caso de las academias literarias sevillanas, muy poco se

ha escrito en torno a ellas y normalmente mezclándolas con los certámenes y justas literarias de la ciudad.

Por lo que se refiere a la producción teatral sevillana de principios del Seiscientos, los dramaturgos más conocidos eran Diego Jiménez de Enciso (1585-1634), tesorero de la Casa de Contratación y autor de dramas históricos; Felipe Godínez (1582-1659), sacerdote onubense autor de dramas bíblicos¹⁶; Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), oriundo de Alcalá de Guadaíra; Luis Belmonte Bermúdez (1578-1650), quien colaboró con Agustín de Moreto.

Los poetas líricos fueron más favorecidos que los dramaturgos, por ejemplo, Rodrigo Caro (1573-1647); Francisco de Rioja (1583-1659); Juan de Arguijo (1567-1623); Juan de Salinas (1562-1643); Juan Martínez de Járegui (1583-1641); Pedro de Quirós (1600-1667), quienes, según apunta Domínguez Ortiz (1986, 275), «prolongaron con toda dignidad la escuela poética sevillana del siglo XVI». Sus composiciones se caracterizaban por el verso culto, al igual que doña Feliciano para su *Tragicomedia*.

Según adelantábamos, un importante fenómeno social que unía a numerosos autores entre los siglos XVI-XVII, a parte de las academias, fue la justa poética, cuya celebración, como ilustra Osuna (2008, 325):

[...] dependía ya menos de un promotor o benefactor individual, en favor de una más directa implicación de colectivos civiles y religiosos, aunque aún eran pocos, y de los años finales, los certámenes gestionados por instituciones sin funciones docentes, hecho relevante pues podía conllevar una proyección de la justa más generalizada en el tejido social urbano y menos condicionada por la formación académica.

En suma, el acceso a las justas era más abierto que a las academias y en ellas participaban tanto poetas ya notos como aspirantes. Sevilla fue una de las principales localidades en las que las justas se daban, junto a Madrid, Zaragoza, Valencia, Toledo, Salamanca y Granada. Los temas sobre los que se componía, sigue Osuna (331-332), se relacionaban especialmente con asuntos sagrados:

16 Queremos destacar que la dra. Piedad Bolaños Donoso lleva realizadas muchas investigaciones que arrojaron luz sobre dicho autor, a partir de su tesis doctoral, *La obra dramática de Felipe Godínez. Trayectoria de un dramaturgo marginado*, leída en la Universidad de Sevilla en el año 1981.

La motivación religiosa sigue siendo mayoritaria. El espíritu contrarreformista, bien atento a las formas de devoción colectiva y pública de las que participan las justas, refuerza los temas de especial militancia antiprottestante, como el culto a los santos, a la Virgen y a la Eucaristía. [...] El otro gran tema polémico, también con matices de discordia eclesiástica interna, pero de más lenta resolución, es el de la Inmaculada Concepción, que deja un reguero de certámenes entre 1615 y 1622, con especial incidencia en algunas zonas andaluzas, y que más adelante, entre 1662 y 1663 experimentará otro notable rebrote.

La polémica alrededor de la Inmaculada Concepción remonta a tiempos muy remotos, según Sanz Serrano (1995, 74) argumenta:

San Bernardo fue uno de los contrarios a la Concepción Inmaculada, pues defendía, que la Virgen fue primero concebida, y luego santificada. En la misma línea, y con opiniones aún más contundentes se movía Santo Tomás, creador de la filosofía Tomista, y cabeza pensante de la orden dominica. En el polo opuesto se hallaban los franciscanos, seguidores de Duns Scoto y defensores de la ausencia de Pecado Original en María desde el mismo momento de su concepción. [...] En el caso de Sevilla, aunque alguna autora sitúa la primera procesión en honor de la Inmaculada en 1369, se tienen noticias muy anteriores sobre la devoción y festividad de la Concepción de María, pues en un misal de rito Hispalense datable a fines del siglo XIII, y desde luego anterior a 1311.

En la capital hispalense la controversia estalló en 1613 cuando, durante un sermón, se predicó que la Virgen María no se había concebido sin Pecado Original. Sigue Sanz Serrano (78):

Todo este movimiento teológico desarrollado, entre 1615 y 1617, estuvo siempre teñido de un gran apasionamiento, en el que todos se sentían obligados a defender el misterio, que no dogma, ya que no lo era en ese momento. Así, surgieron multitud de sermones, diálogos, apologías y poemas laudatorios que se imprimieron en folletos y circularon por las ciudades. A todos estos escritos dogmáticos y literarios se añadieron otros folletos con la descripción de las fiestas, tanto religiosas como profanas, que se celebraron en las distintas ciudades.

Domínguez Búrdalo y Sánchez Jiménez (2010) han estudiado las dedicatorias de un *corpus* de 249 libros impresos en Sevilla entre 1582 y 1621 con el propósito de definir los dos bandos en conflicto con respecto a la concepción “inmaculada” de la Virgen María. Dicho estudio resulta muy interesante, bien porque son los años en los que la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* se compone, bien porque (304-305):

Nuestros datos nos llevaban a dividir el periodo analizado en dos etapas bien delimitadas y, hasta cierto punto, opuestas: la primera iba desde 1582 hasta 1598, año de la muerte de Felipe II y de la subida al trono de Felipe III; la segunda etapa comprende desde este momento hasta 1621, es decir, los años de dominio de Felipe III bajo la privanza de Lerma. [...] El contraste con la segunda etapa indicada no puede ser mayor. En primer lugar, a partir de 1600 no aparecen en las dedicatorias sevillanas ni el Rey ni su poderoso valido, y apenas si topamos con alguno de sus intermediarios en la lista de homenajeados.

La lucha dogmática se trasladó al plano político, en el que la nobleza sevillana se declaró a favor de la posición immaculista con tal de reivindicar su identidad con respecto a la corte, distanciándose del rey Felipe III y de su valido el duque de Lerma. Además, añaden los dos investigadores (2010, 318):

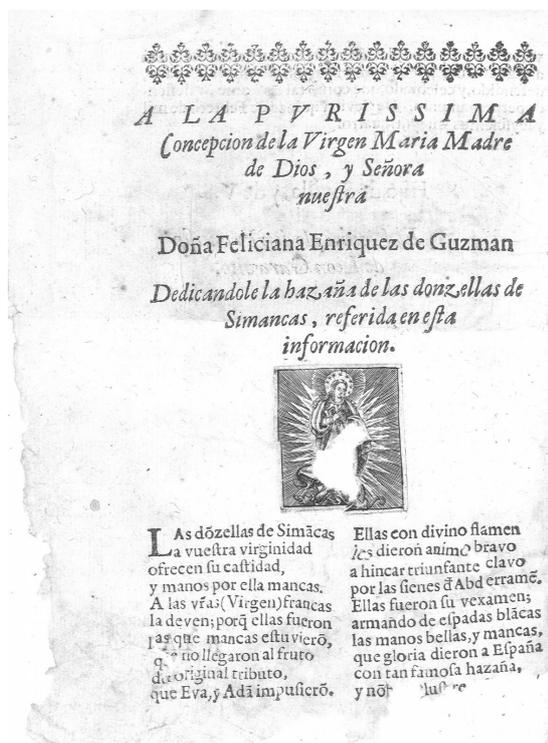
Estas dedicatorias dan asimismo fe de cómo la firme alianza entre jesuitas y franciscanos, patente ya a finales del XVI, pretendió debilitar el poder que los dominicos y sus hermanos agustinos tenían en Madrid.

Después de que papa Paulo V otorgó un *Breve favorable* al Sagrado Misterio el 21 de agosto de 1617, con Felipe IV y su valido el Conde-Duque de Olivares la disputa fue poco a poco apagándose.

Hemos traído a colación la polémica entorno a la Inmaculada Concepción, no solo porque marcó la vida social y cultural sevillana, sino porque también doña Feliciano y su segundo esposo León Garavito tomaron parte en ella. Es posible leer en la dedicatoria a las hermanas Carlota y Magdalena que nuestra dramaturga auspiciaba que su *Tragicomedia* se pusiera en escena el día 8 de diciembre de 1619 en el convento de Santa Inés, donde sus hermanas eran monjas. Además, en los últimos versos de la obra hace hincapié en el Sagrado Misterio:

Y porque mi buena suerte
debo al árbol de la vida,
ya la que en su Concepción
y nacimiento fue limpia
de plata y oro esta plancha
árbol célebre y concepción sin mancha. (vv. 2690-2695)

Por su parte, Garavito compuso en 1625 la *Información en derecho por la Purísima y limpiísima Concepción* –dedicada a la mariana ciudad de León–, en la que vuelve a aparecer la voz de Feliciano mediante unas décimas dedicadas a las Doncellas de Simancas:



Las décimas por doña Feliciano Enriquez de Guzmán, (s.f.)

Es más, Feliciano Enríquez se muestra muy crítica en los Entreactos de la *Segunda parte...* hacia el rey Felipe III y la corrupción en su corte y, suponemos, sería incluso por sus posiciones a favor de la Inmaculada Concepción que eligió dedicar la *Tragicomedia* a los nobles parientes don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán en lugar del soberano. De hecho, Domínguez y Sánchez (2010, 305-306) apuntan que en esa época en Sevilla:

Destaca el peso desempeñado por la poderosa nobleza regional andaluza y, en particular, la preeminencia de un arzobispado sevillano que desde el siglo XVI era el “más importante de la Península y América, llegando a eclipsar la sede primada de Toledo” (Martínez Medina 34). [...] Este hostil distanciamiento de Sevilla con respecto a la corte revela que [...] las redes clientelares de Lerma no

consiguieron englobar el libro sevillano, según se desprende de la casi insultante falta de dedicatorias dirigidas al monarca, a Lerma y a sus hombres. Este rechazo hacia lo cortesano bien podría ser la respuesta de Sevilla a la poca estima que ambos sintieron por una ciudad que nunca se dignaron visitar, a pesar de las invitaciones.

En suma, a pesar de la falta de noticias sobre la presencia de Feliciano Enríquez en los ambientes literarios de su época, es posible decir que nuestra autora entroncó con una importantísima y animada polémica que se dio en su ciudad, situándola en el ambiente cultural hispalense.

Las críticas que nuestra autora hace al reinado de Felipe III en los Entreactos se suma a otra polémica que caracterizó aquellos años y que obligó tanto a Felipe IV como al Conde Duque de Olivares a tomar medidas para remediar. A este propósito, González Cañal (1991, 71) informa que:

A comienzos del reinado de Felipe IV, se aprecia una clara tendencia reformista en la política española, patrocinada principalmente por el que estaba llamado a ser la figura política más importante de la época: el Conde Duque de Olivares. La mala salud de la monarquía española imponía una necesidad perentoria de cambios para enderezar el rumbo del gobierno y evitar el deterioro progresivo de la nación. Uno de los primeros frutos de esta política de reformas fue la denominada Junta Grande de Reформación, cuyo objetivo primordial fue el de mejorar las costumbres y reprender el lujo, o bien, según señalaba la Instrucción Real para el funcionamiento de la Junta del 1 de Mayo de 1621, la "reformación, no sólo en esta Corte, sino en estos mis reinos, en materia de vicios, abusos y cohechos".

Estamos en los años que separan la finalización de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* (1619) de su impresión (1624); además, dicha polémica había empezado a darse ya en la última parte del siglo XVI.

La reforma hacía hincapié en las modas y en la indumentaria de los súbditos, especialmente de aquellos galanes, sigue González Cañal (1991, 93):

afeminados y obsesos de la moda y el adorno exterior [...]. La razón de estas insistentes críticas hay que buscarla en el declive del poderío español en Europa, de lo que tenía mucha culpa, según muchos escritores, la pasión desenfrenada por el lujo, el lucimiento y la ostentación. La ociosidad de los nobles y la escalada de gastos suntuarios se convierten en el blanco de todas las críticas y acusaciones, ya que, aparte de los desastrosos efectos que se apreciaban en la economía nacional,

las nuevas costumbres y valores hablan debilitado y afeminado a los hombres, que habían olvidado su antigua austeridad y espíritu guerrero.

Por ejemplo, la escritora María de Zayas en su *Desengaños amorosos* (1647) incorporó una sátira de estos galanes. Doña Feliciano no alude a esta tipología de hombre, también conocidos como “los lindos”, pero sí es verdad que los personajes Birano (escudero) y Beloribo (príncipe) se transforman en mujeres en la *Segunda parte...* y pierden completamente el pelo, ya que «la calva es señal de afectos viciosos y, ya desde la antigüedad, se tuvo por ignominia y afrenta el ser calvo» (González Cañal, 1991, 88). Encima, dicha transformación, provocada por una fuente mágica, es la consecuencia del enfrentamiento entre Ileda y Birano, él enamorado de la doncella, ella que lo acusa de ser muy poco valiente e imponiéndole un intercambio de ropa, de modo que tenemos como resultado a la mujer varonil y al hombre afeminado, dos tópicos de éxito y, por eso, frecuentes, en el teatro áureo. En los citados Entreactos de la *Segunda parte...*, en cambio, la reprobación hacia el sistema corrupto, el ocio y la afectación de la corte de Felipe III y de sus validos se hace más contundente. Feliciano Enríquez establece una similitud entre el legendario rey Midas, famoso por su avaricia y quererlo transformar todo en oro, que se castiga con dos orejas de asno, y Felipe III. Como veremos en el análisis del texto, si en un primer momento parece que el Entreacto cuente la historia de Midas y que la autora quiera simplemente sacar provecho de la mitología para divertir al público, a medida que se avanza con la lectura las referencias al soberano son cada vez más claras, a tal punto que Feliciano le advierte a Felipe IV de que ella desea que él gobierne mejor que su predecesor.

Nuestra dramaturga apostó por una obra moralizante y, a su manera, educativa, por consiguiente, no sorprende que haya querido adherir a las polémicas de sus tiempos. Ella da toda la impresión de haber sido una mujer comprometida con su sociedad y sensible a numerosos temas que marcaron aquella época, empezando por la dignidad de la mujer, especialmente si escritora. De nuevo, a pesar de su probable ausencia en las academias y en los ambientes culturales, doña Feliciano da prueba de ser perfectamente concienciada de los problemas de la sociedad en la que vivía.

Feliciano Enríquez entroncó también con la retórica y la escuela poética de finales del Quinientos. Si tomamos en consideración las décadas de su formación hasta

el año en el que se terminó la *Tragicomedia*, es decir desde los años Setenta del siglo XVI hasta 1619, los tratadistas más en voga eran los siguientes, según la meticolosa catalogación que Galbarro García (2008, 77) ha llevado a cabo:

Las retóricas latinas del Quinientos que se convierten en referente para el siguiente siglo son: *De arte dicendi liber unus* (1558), el *Organum dialecticum et rhetoricum* (1579) de El Brocense, *De arte rhetorica libri tres* (1562) de Cipriano Suárez, y la *Ecclesiasticae rhetoricae* (1576) de Fray Luis de Granada. Conforme transcurre el siglo XVII la lista se amplía a los nuevos rétores, y así, por ejemplo, Juan de Robles tiene muy presente en su obra a Baltasar de Céspedes, Benito Carlos Quintero, y Bartolomé Jiménez Patón, y es que la *Elocuencia española en arte* (1604 y 1621) se convertirá en una de las retóricas más influyentes en todo el siglo XVII.

Además de Alonso López Pinciano, José Pellicer Tovar y Francisco Cascales. En general, todos estos rétores compartían el canon de los autores grecolatinos proporcionado por Cicerón, Virgilio (*Eneida*, *Geórgicas*, *Églogas*) y Ovidio (*Metamorfosis*). También eran puntos de referencia aquellos autores castellanos como Juan de Mena, Barahona de Soto, Ercilla, Rufo y Zapata, Liñán, Espinel, Valdivielso, Miguel Sánchez, Salas Barbadillo, Alonso de Ledesma, Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega y Góngora.

Doña Feliciania se adhiere a la retórica de entonces, porque tanto los grecolatinos como algunos eminentes castellanos –Barahona de Soto, Góngora y Cervantes– seguramente formaron parte de aquel abanico de fuentes literarias a las que ella acudió para su *Tragicomedia*. Tomaría distancia de Lope de Vega y del *Arte nuevo*, prefiriendo el canon clásico.

Sin embargo, Enríquez termina elaborando un estilo muy personal y contempló algunas experimentaciones. Es probable que esto se deba a que ella formara parte de esa generación de poetas que fue testigo de los cambios que se produjeron entre los siglos XVI-XVII, porque, como López Bueno (2008, 51-52) explica:

En la secuencia de la teoría poética española suele emplearse como baliza la fecha de 1580 en que aparecen sus dos primeras manifestaciones (un comentario, las *Anotaciones a Garcilaso* de Fernando de Herrera, y un tratado de versificación, el *Arte poética en romance castellano* de Miguel Sánchez de Lima), y que vendría a ser coincidente *grosso modo* con la decadencia de las retóricas, que habían

mantenido viva la latinidad humanística durante los tres primeros cuartos del siglo.

En fin, Feliciano no solo demostró poseer una sobresaliente cultura humanística y saber emplearla tanto para la redacción de su obra como para defenderla, sino que, también, contribuyó a aquella inflamada querrela de antiguos y modernos que estaba produciéndose en aquellos años, «que bajo la cobertura de conservadores y nuevos, o de llanos y cultos, constituye el gran debate estético de la poesía del XVII. Las retóricas recogen claramente los ecos de ese disenso» (López Bueno, 2008, 70). Una retórica que doña Feliciano supo dominar con el fin de persuadir a sus futuros lectores del valor de sus escritos y, por consiguiente, de su menester de poetisa. Ella quería ganar el juicio ficticio que se inventa en la “Carta Ejecutoria”, donde un juzgado de dioses tendrá que aprobar o menos la *Tragicomedia*. «La retórica puede ser un arma extraordinaria al servicio del poder, porque vencer es convencer» (López Bueno, 71).

Con respecto a la corriente poética que Enríquez decidió seguir, se podría decir que, en parte, se sumó a la llamada “escuela sevillana”, pero a su manera, conforme a su carácter independiente. López Bueno (2000, 87-89) informa que los poetas mayores en aquellos años de transición fueron Arguijo, Rioja y Medrano y que:

La nueva generación de poetas hispalense aprenden en el ejemplo del maestro y sus calcos estilísticos son indudables [...]. Esta nueva generación [...] se forma culturalmente en el ambiente humanístico del entorno herreriano [...]. Muy significativo de esa continuidad es el caso de Juan de Arguijo, para quien las *Anotaciones a Garcilaso* ejercen de manual en la formación de sus gustos: [...] el soneto [...] [y las] recreaciones poéticas de mitos clásicos. [...] Horacio se perfila como modelo favorito [...] en las múltiples realizaciones del *beatus ille*.

Francisco de Medrano (1570-1607) se distinguió por el uso de un «léxico arcaizante, de violentos hipérbatos y encabalgamientos, de fórmulas reiterativas características» (López Bueno, 2000, 101), mientras que Francisco de Rioja (1583-1659) se inspiró en el petrarquismo y empleó el simbolismo de las flores, además de la silva, que «irrumpe y triunfa entre 1604 y 1614» (López Bueno, 2000, 110). A esto hay que añadir el propósito de esta corriente poética, o sea el de la libertad del hombre.

Ahora bien, en la *Tragicomedia* de doña Feliciano es posible encontrar todo esto: el *beatus ille* son los campos sabeos, las numerosas referencias a las flores, el lenguaje,

la métrica y el libre arbedrío. Las protagonistas de la *Segunda parte...*, por ejemplo, eligen a sus esposos al igual que la escritora misma hizo en su vida, cuando dejó de perder el tiempo y se unió a León Garavito después del fallecimiento del primer marido, Ponce de Solís.

Por último, citamos la “escuela sevillana de la sal”, en la que encontramos a Baltazar de Alcázar, Juan de Salinas y Pedro de Quirós (López Bueno, 2000, 135). Los entreactos que se aprecian en la *Tragicomedia* guardan relación con el teatro jocoso-satírico propuesto por los autores que acabamos de nombrar. En suma, Enríquez tenía un buen conocimiento de los poetas de su tiempo y del canon que se cultivaba.

Ahora bien, es preciso considerar lo en que Bonneville (1972, 80) hace hincapié, o sea que las fronteras entre una escuela y otra son a veces borrosas y que hubo lugar una «excesiva clasificación» entre la de Salamanca y la de Sevilla. El estudioso sostiene que:

Las escuelas salmantina y sevillana han de sostener con idéntica firmeza el cetro de la lírica durante el Siglo de Oro. La primera evitará el ornato excesivo en la forma; atenderá más bien a la nitidez y vigor del pensamiento y escogerá con preferencia sus modelos -en los mejores líricos latinos, Horacio en primer término. La escuela sevillana, imaginativa y ardiente, con cierta predilección por las expresiones grandilocuentes y las fogosas metáforas de la poesía bíblica, cuidará, sobre todo, de adornarse con los más lucidos ropajes lingüísticos, en busca de un idioma selecto y coloreado, exclusivo de los que ascendieron a la cumbre donde soplan las brisas pierias. [...] Así, la imitación de Horacio, leído, cultivado y admirado en las escuelas del Mal Lara y Diego Girón, más o menos traducido e imitado por casi todos los poetas sevillanos, corre el riesgo de aparecer como uno de los rasgos exclusivos de la escuela de Salamanca.

Continúa Bonneville que la noción de “escuela sevillana” no nació en el Siglo de Oro, sino que a fines del siglo XVIII con la figura del intelectual Manuel María Arjona y Cubas, quien celebró en particular a Herrera, el «Divino». También otros eruditos de la época ensalzaron a Herrera, es el caso de Adolfo de Castro que, en su *Biblioteca de Autores Españoles* (1854), describió al poeta sevillano como el maestro de la generación de la segunda mitad del Quinientos. Y Ángel Lasso de la Vega y Argüelles en su *Historia y juicio crítico de la Escuela Poética Sevillana en los siglos XVI y XVII* (1871) escribió que en la ciudad hispalense se fundó el Parnaso de la poesía. Bonneville argumenta que se quiso dar demasiado relieve a las palabras de Lasso de la Vega, que

acabó por generar casi «confusión» (1972, 102). De hecho, dice el estudioso (99), citando a Lasso de la Vega, que él estaba –erróneamente– convencido de que algunas características de la escuela sevillana fueron exclusivas de la misma:

La galanura de los conceptos, la dicción esmerada, la pomposa majestad de la forma; aunque en algunas se advierte también los de otros estilos diversos; bien el del tierno Garcilaso, al hacer resonar dulcemente su rústica avena; bien el del cantor estudioso que se ajusta con mayor fidelidad al grave y clásico tono marcado por la musa latina.

El crítico invita a no olvidar que en todas las escuelas y corrientes artísticas siempre influye la subjetividad de cada uno y que, por lo tanto, «si hay escuela, no todo lo que es sevillano pertenece forzosamente a ella, y uno que no sea sevillano puede formar parte de la misma» (1972, 107).

La importancia del peso de la individualidad en el arte ya la había subrayado don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien en su prólogo a las poesías de Quirós (1887), prosigue Bonneville (1972, 108):

Reconoce en toda obra [...] un poderoso factor individual, que puede ser, sin embargo, influenciado por lo que es exterior al espíritu y que, en cierta forma, independientemente de su propia voluntad, lo condiciona.

Todo este debate nos lleva a nuestra autora, doña Feliciano, y a su posición con respecto a la escuela sevillana. Seguramente, ella hizo propio el gusto por el lenguaje y la grandilocuencia, sin embargo, como veremos detenidamente en el apartado dedicado a las fuentes literarias, en su personal estilo convergen elementos de todos los tipos, desde la literatura clásica, la mitología, la historia, la literatura caballerescas hasta el gongorismo y el género jocoso. En la biblioteca de su segundo marido, León Garavito había a disposición autores grecolatinos, castellanos y cronistas de las Indias y del Nuevo Mundo.

Además, hay que tener en cuenta también la influencia del teatro en Feliciano, no solamente de la lírica. Su obra es, antes que nada, una tragicomedia. Su magnitud la convertirían en una composición más apta a la lectura que a la representación, pero la estructura es propia de un drama. La autora vivió en una Sevilla muy activa aun desde el

punto de vista teatral, fue inevitable que se dejara influir tanto por la poesía como por el teatro.

En conclusión, la etapa de formación de Feliciana Enríquez de Guzmán coincidió con el grupo de humanistas sevillanos que había surgido alrededor de Mal Lara y de Herrera y que se reunía en las academias. Seguramente, también Góngora influyó en el estilo de nuestra dramaturga, porque las primeras composiciones del gran poeta cordobés datan 1580. En *Flores de poetas ilustres de España* (1605) de Pedro Espinosa, Góngora figura ya como el poeta más representado (Lopez Bueno, 2000, 183-184).

En cambio, la fase de escritura de la *Tragicomedia* abarca la transición entre el siglo XVI y XVII y su edición se da en una década, la de los '20, que es el umbral de la crisis que sacudió la Sevilla del Seiscientos.

Esta extensa obra, tan híbrida, insólita, estructuralmente teatral pero en el fondo lírica, diverge en realidad de cualquier “escuela” y, probablemente, fuera por eso que no consiguió captar la curiosidad de los lectores intelectuales de su época. La historia enseña que, muchas veces, los experimentadores tardan su tiempo en recibir el reconocimiento que se le debe, y es el caso de Enríquez, a quien se le empezó a descubrir solamente a partir del siglo XVIII, gracias a bibliófilos como Durán, Gayangos, Barrera y Leirado, Arjona y pasando, luego, por Santiago Montoto a principios del siglo XX hasta llegar a nuestros días con las investigaciones de Pérez, Scott Soufas, Bolaños Donoso, Reina Ruiz, Doménech, González Santamera y Vélez-Sainz.

Feliciano fue una mujer erudita, leyó a los autores de su época y conocía las corrientes literarias que estaban en boga. Es por eso, a partir de su cultura, que decidió apostar por una línea en lugar que otra y lo supo argumentar. Sin embargo, no hay que dejar de lado la personalidad de un autor y la de Enríquez era fuerte, independiente y orgullosa, según se desprende de sus escritos y de su historia personal. Por lo tanto, su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* por un lado refleja el contexto literario en el que se coincidió y las contraposiciones que había entre antiguos y modernos, y, por el otro, el carácter y las ideas de su autora, una escritora que quiso luchar por el reconocimiento y los derechos tanto de su papel como el de las mujeres en la sociedad de aquellos tiempos.

CAPÍTULO II

2.1 Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1644): estado de la cuestión biográfica y “leyendas” sobre su persona.

Feliciana Enríquez de Guzmán nació en Sevilla y ahí permaneció durante toda su vida. Esto es posible afirmarlo con certidumbre, porque todos los documentos notariales que se han ido encontrando hasta ahora y que dan constancia de ella se firmaron en la capital andaluza y porque no hay intervalo de tiempo entre ellos que permita pensar en ausencia alguna.

La investigación más completa y sistemática de la cual disponemos hoy en día sobre Feliciana ha sido llevada a cabo por la dra. Piedad Bolaños Donoso (2012), quien ha realizado un inmenso trabajo de archivo para sacar a la luz noticias de la escritora sevillana. A dicha investigación remitiremos a menudo a lo largo de este apartado por ser la más reciente y exhaustiva actualmente a disposición. Sin embargo, no queremos aportar demasiados datos biográficos, porque el propósito fundamental es la de presentar a la autora de la *Tragicomedia* destacando aquellos acontecimientos claves para la comprensión e interpretación de su obra que, como sabemos, ofrece datos sobre su vida privada. Los lectores que deseen profundizar más sobre la red familiar de Feliciana pueden contar con las indagaciones de la dra. Bolaños, donde se incluyen también documentos notariales y otros testimonios de gran interés histórico.

Ahora bien, según los datos que tenemos, Feliciana Enríquez de Guzmán se bautizó en la iglesia de San Vicente (Sevilla) el día 12 de julio de 1569 por haber nacido unos días anteriores y próximos a esa fecha. Su padre se llamaba Diego García de la Torre y su madre doña María Enríquez de Guzmán. Era la mayor de cuatro hermanos: Carlota (1575), Rodrigo (1580-1604) y Magdalena (1584-1662). Las dos hermanas tomaron los votos y entraron en el convento de Santa Inés en Sevilla, mientras que Rodrigo parece que se embarcó con destino América y que murió en el intento. En el Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS) existe un documento fechado 26 de enero de 1604 donde Feliciana y Madgalena reclaman la herencia del hermano (Bolaños, 2012, 72):

don Rodrigo Enríquez de Guzmán, nuestro hermano difunto que Dios haya [...] en la armada que fue tierra firme de las Índias de que fue General con Jerónimo de Torres y Portugal, que falleció en el mar en el dicho viaje.

No fue el único luto importante. Tendremos ocasión de ver que la vida de Feliciano no fue nada fácil, marcada por muchas pérdidas y que terminó en soledad y enferma. Ninguno de los nobles familiares, de los que tanto se vanagloriaba, cuidó de ella a pesar de que les hubiera dedicado la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. Un triste destino para una mujer tan luchadora y especial que hoy en día recordamos por ser la primera dramaturga de la historia de la literatura española.

Nuestra autora hubiera tenido que llamarse “Feliciano García de la Torre Enríquez”, vistos los apellidos de sus padres, pero decidió mantener solamente los de la madre, cuyos ancestros pertenecían a la nobleza. En aquellos tiempos había libertad de elegir qué apellidos llevar. Dos de los destinatarios de la *Tragicomedia* son don León Enríquez y doña Isabel Enríquez, parientes del rey Enrique III de Castilla y del rey Fernando de Portugal. Otros serían don Luis Enríquez y don Fernando Enríquez de Rivera, duque de Alcalá (Bolaños, 2012, 37). De ahí que Feliciano decidiera, primero, que sus apellidos tenían que ser “Enríquez de Guzmán” y que, segundo, por eso podía firmarse como “doña”. Sin duda, lo de llevar nombre importante llamaría más la atención, especialmente a la hora de darse a conocer como escritora. Don Fernando Enríquez de Rivera, por ejemplo, formó una academia literaria muy conocida en la Sevilla de finales del siglo XVI, donde se reunían intelectuales de la talla de Juan de la Cueva, Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto. Es decir, el apellido materno quizás le abriría puertas en el mundo literario de su tiempo, según Vélez-Sainz (2005, 96):

Feliciano estaba emparentada con los Enríquez de la casta de los duques de Medina Sidonia. Asimismo, el segundo de sus apellidos, Guzmán, también la ayudaba en cuanto la emparentaba, si siquiera lejanamente, con Gaspar Guzmán, el conde-duque de Olivares.

Por parte paterna no había mucho del que relucir, porque don Diego, un sevillano oriundo de Burgos (Vélez-Sainz, 2005, 48):

Hubo de ser hombre de poco espíritu, de poca iniciativa y de 'limitados' recursos económicos [...] pues apenas interviene en la vida jurídica-comercial de la ciudad y, cuando los hace, es siempre relacionado con los mismos asuntos. [...] Es de suponer que viviera de esas rentas relacionadas con sus bienes agrícolas y muy poco probable de un oficio, pues, si lo hubiera tenido, este lo tendría que haber declarado en los actos jurídicos y jamás se produce este hecho.

En definitiva, él se ocupaba de actividades financieras relacionadas con la agricultura (arrendamientos). Se casó con doña María, en la iglesia de San Vicente, el 5 de mayo de 1558 y se quedaron a vivir en esa misma collación, donde solían residir familias importantes, lo cual no era exactamente su caso, pero esa era la imagen que querían dar. A partir de la década de los ochenta se instalaron en la collación de Santa María, manteniendo siempre trato con familias que seguían viviendo en la anterior.

El matrimonio disponía también de otra propiedad en la Barqueta, camino de Santiponce: una casa con una huerta en la que iban en verano para escaparse del calor sevillano. Dicha casa de campo se arrendaba parcialmente para sacar un dinero extra, pero, al mismo tiempo, don Diego nunca renunció por completo a esa propiedad porque quería que la familia disfrutara del aire libre. La huerta que se incluía en esa finca seguramente haya inspirado a Feliciano, es decir, podría haber sido en su imaginación los 'campos sabeos' de la *Tragicomedia*.

A pesar de esa renta y de unos arrendamientos de algunas casa-tiendas (una la tenía en calle Francos), don Diego siempre tuvo problemas económicos, más aún tras el nacimiento de los cuatro hijos. Murió alrededor de 1604 (Bolaños, 2012, 61) y la verdad es que Feliciano no guardó un recuerdo muy positivo del padre, en particular porque parece que le prohibió casarse con don Francisco León Garavito, el hombre que ella amaba. De esa relación conflictiva la autora habla incluso en la *Tragicomedia* a través de dos protagonistas de la *Primera Parte...*: la princesa Belidiana y el rey Belerante, su padre.

La madre, doña María, hubo de morir unos años antes que el marido, en 1599, cuando Feliciano empieza a escribir su obra. De ella sabemos poquísimo (Bolaños, 2012, 63), quizás no estuvo presente mucho en la vida de su hija al igual que la Reina hizo con Belidiana, siempre en la *Primera Parte...* que acabamos de citar. Por lo visto, al cabo de poco tiempo Feliciano se quedó sin padres, sin un hermano y con las dos hermanas 'encerradas' en un convento (Bolaños, 2012, 81).

Pero ¿por qué razón don Diego no quiso que la hija se casara con don León Garavito? Por cuestión económica, parece. El primer pretendiente de Feliciano fue un tal don Juan de Avellaneda, quien aspiraba a la unión matrimonial por dinero. En enero 1616 se concierta el casamiento, pero nunca se llegó a celebrar porque ambas partes se echaron atrás. Feliciano parece que no tenía suficiente dote y don Juan o se negó o había fallecido antes de organizar cualquier celebración.

Si por un lado ella consiguió “escaparse” de dicho compromiso puramente material, por otro, el 12 de junio del mismo año de 1616, en la parroquia de San Lorenzo, se tuvo que casar con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán. “Se tuvo”, porque de este hombre no estaba enamorada y nunca lo estuvo. Dicha unión duró apenas tres años a causa de la prematura muerte del esposo, sin embargo, jamás lo pudo olvidar.

La pareja se fue a vivir en la collación de Santa Marina, donde él ya tenía una casa. La dra. Bolaños lo describe como «un hombre liberal, rico, modesto de portes, muy religioso, mujeriego, cariñoso y agradecido» (212, 134) con todas las personas que formaban parte de su entorno. Su fortuna era el fruto de una gran actividad comercial y como prestamista. Está claro que don Cristóbal resultaba ser un buen partido para Feliciano, que en esa época ya tenía problemas económicos y una edad avanzada (47 años). La tranquilidad financiera (y sentimental) tendría poca duración, porque en mayo de 1619 don Cristóbal enfermaría y dispondría el testamento. Nombró heredera universal a su esposa, le dejó una herencia que la ayudaría a seguir adelante, en su caso, hasta la segunda boda que, como veremos, se daría dentro de pocos meses. De hecho, don Cristóbal falleció en junio y nada más enterrarlo en la iglesia de San Julián, doña Feliciano se volvió a casar, pero esta vez con el amor de su vida: don Francisco de León Garavito.

Transcurrieron casi cuatro meses entre los dos casamientos y seguramente no había muchas mujeres en la época que contrajeran segundas nupcias o, por lo menos, no en tan poco tiempo. Este es un aspecto de la vida de Feliciano que no deja de sorprender y que contribuye a la creación de un personaje casi literario. Rompiendo lanzas a favor suya, probablemente doña Feliciano estuviera enamorada de don Francisco desde hacía mucho tiempo. Al parecer, los dos se conocieron cuando eran muy jóvenes pero no se habían dado las circunstancias adecuadas para concertar una unión. De ahí que podamos

entender la razón por la cual la recién viuda no perdió más tiempo: por fin podía cumplir con su sueño de amor y poco importaba que rozase ya los cincuenta años de edad.

La pareja se casó el día 9 de octubre de 1619 en la iglesia de Santa María, una fecha que adquirió un gran valor simbólico, no solamente desde el punto de vista sentimental, sino también literario, porque es el día en que Feliciano declara haber terminado la *Tragicomedia* después de veinte años de redacción. Esto no lo sabemos a ciencia cierta, pero la elección es muy romántica y la respetamos. Es como si ella hubiera estado escribiendo para desahogarse, para dar un sentido a su existencia hasta ese momento, marcada por dificultades y uniones vacías. Por fin, las penas terminaron gracias a la boda con don Francisco y, con ellas, también la necesidad de escribir, de encontrar algún sosiego porque ya se lo daría ese amor que tanto había esperado y deseado.

Los expedientes de ambos casamientos se pueden consultar en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla bajo la signatura: A Mont. Ms. C28/3. Se encontraron en 2016 en los archivos personales de Luis y Santiago Montoto de Sedas, cedidos a la Universidad por la familia en 1983. Se trató de un hallazgo muy importante, porque la dra. Bolaños no había conseguido localizarlos durante las investigaciones. Santiago Montoto había consultado los expedientes en el Palacio Arzobispal de Sevilla y, según parece, se quedó con ellos. Gracias a esos documentos conocemos a los testigos y la edad que los esposos tenían el día de la boda (Feliciano 50 años y don Francisco 51 años).

Don Francisco de León Garavito formaba parte de una ilustre familia sevillana. Sus padres fueron el licenciado Gómez de León Garavito y Andrea de Rivera y tenía seis hermanos: María, Lorenzo, Diego, Dorotea, Leonor y Beatriz. Doña Feliciano guardó una estrecha relación con la familia del marido, tanto que a los cuñados Lorenzo y Diego les dedicó respectivamente la *Segunda Parte de la Tragicomedia* y los Coros de la *Primera Parte*... Don Francisco fue bautizado en la Iglesia de la Madgalena el 14 de agosto de 1568, por lo tanto, era un año mayor que su esposa. Se licenció en Cánones por la Universidad de Salamanca en 1593, era Abogado de la Real Audiencia de Sevilla y era un hombre muy devoto del misterio de la Concepción de Nuestra Señora, una devoción que lo llevó a escribir *Información en Derecho por la Purísima y Limpia*

Concepción de la Virgen María Madre de Dios y Señora Nuestra, que se imprimió en Sevilla por Francisco de Lyra, en 1625. A propósito de don Francisco y de su obra, la dra. Piedad Bolaños (2012, 185) apunta que

Podemos reconocer [...] un buen compendio de erudición, fruto de un trabajo maduro de esa persona que, formada académica y espiritualmente, necesita volcar sus conocimientos para disfrute personal y admiración de las que tiene en su entorno. Su formación, además del título universitario y sus años de experiencia laboral, viene avalada por las lecturas que hubo de hacer gracias a su biblioteca privada.

Una biblioteca de la cual también Feliciano aprovecharía para la composición de una parte de la *Tragicomedia*. Parece que había muy buena conexión entre el marido y ella, no tendrían hijos pero eran felices y eso salta a la vista tras la lectura de toda la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, que es un verdadero tributo al amor entre los dos, hecho de sonetos, versos, palabras tiernas y devotas y de un precioso gótico cartel, según podremos ver a lo largo del análisis del texto.

Como en todo matrimonio, hubo épocas buenas y menos buenas. En diciembre de 1621 doña Feliciano dispuso un testamento a causa de una enfermedad (había epidemias en Sevilla), de la cual afortunadamente se recuperó bastante pronto. Sin embargo, este documento es importante porque da una idea de su estado económico y de los privilegios que la unión con don Francisco le había traído. Por ejemplo, pide ser sepultada en la capilla de su familia en San Vicente, encarga cien misas por su alma, posee joyas, bienes y unas casas en la collación de San Lorenzo. Y, como bien –señala la dra. Bolaños (2012, 190)–, «intuimos en cada una de las cláusulas, una mujer fuerte, autoritaria, pues sus decisiones no dejan opción a que puedan ser cuestionadas».

La pareja pasaría por unos tiempos bastante duros por aquellos años; de hecho también don Francisco hizo testamento, en 1622, siempre debido a una epidemia, y no pudiendo él trabajar fueron perdiendo capital. Además, recordemos que entre 1623 y 1624 se dio a la imprenta la *Tragicomedia* y los gastos fueron costeados por él mismo.

En 1625 la situación fue mejorando y la pareja se encontraba mucho mejor, tanto de salud, como financieramente. Doña Feliciano pudo incluso desheredar a la familia de Cristóbal Ponce de Solís y quedarse con una mayor cantidad de riquezas. Siempre en 1625, don Francisco manda imprimir la obra sobre la Inmaculada Concepción y otra

intitulada *Arbitrio del desempeño de L.M. y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España* (Sevilla, Simón Fajardo impresor). Sin duda, se trató de unos años positivos y productivos para ambos, si consideramos que también Feliciano se puso a corregir y a mejorar la *Tragicomedia*, sacando a la luz una segunda –hipotética– edición, la de 1627, impresa en Lisboa por Gerardo de la Viña. Se mudaron de la collación de Santa María (calle Catalanes) a la de San Bartolomé (calle Vidrio), porque don Lorenzo de Rivera Garavito se había ido a vivir a la calle Catalanes, a su vuelta de Perú.

Pero la buena racha no duraría mucho tiempo. Dos años después y por una banal caída de caballo, el día 28 de febrero de 1629, el amado don Francisco muere. Según relata Bolaños, Feliciano se presentó ese mismo día ante el escribano público de Sevilla, Juan Gallegos, para informar del fallecimiento y conocer las últimas voluntades del marido (2012, 215). No le dejó a su esposa grandes bienes materiales, pero entre ellos destaca seguramente la biblioteca¹⁷ privada por la cantidad de libros que abarca (131) y por su calidad, de la cual, como ya hemos apuntado, nuestra autora aprovechó y disfrutó a lo largo de su vida, hasta que le acompañó la vista.

Si nuestra dramaturga empezó a redactar su obra en 1599, –como ella misma dice– es lógico pensar que lo hizo sin consultar la biblioteca del segundo marido. En efecto, pensamos que la autora utilizó libros prestados o bien encontrados en algunas academias de buenas letras para escribir una parte de su obra y, en un segundo momento, incorporó más material por tener a disposición en su propia casa precisamente la biblioteca de don Francisco. Los títulos de los libros que se han inventariado avalarían dicho planteamiento. Feliciano da prueba de conocer la preceptiva clásica, la mitología, *Don Quijote*, las *Tablas Poéticas* de Cascales, Pinciano, la *Metamorfosis* de Ovidio y la historia de algunos lugares exóticos (Perú, Indias y China) que sin duda inspirarían la Arabia feliz donde se desarrolla la intriga de la *Tragicomedia*. Es probable, por lo tanto, que la dramaturga hubiera vuelto una y otra vez sobre el texto antes de darlo por terminado, enriqueciéndolo con las aportaciones de la biblioteca privada. No se puede pensar diversamente: es imposible dissociar la

17 El elenco completo de los libros inventariados se encuentra minuciosamente transcrito en Bolaños Donoso (2007a, 2012). El original se puede consultar en el AHPS, Oficio III, 1629, leg. 1728; fecha: 25 de abril, ff. 759r-768v.

Tragicomedia de la biblioteca del segundo marido, pero tampoco consultó solo los libros que allí se hallaban, porque no se casa con él hasta 1619.

El día 28 de febrero de 1629, por lo tanto, cambió inesorablemente la existencia de doña Feliciano. El gran amor, al que había estado esperando durante tanto tiempo, falleció y, tras apenas diez años juntos, (que de por sí no son pocos, pero los son si se consideran la larga espera), la felicidad que dicha unión le había proporcionado a nuestra autora después de haber vivido entre dificultades familiares y compromisos sentimentales concertados por el padre. Para esa fecha ella tenía ya sesenta años, pero solamente una sexta parte de su vida la pudo pasar al lado de su enamorado.

Desde entonces su condición económica fue empeorando y también la salud, porque enfermó de los ojos. Además, tenía que gestionar muchas tareas en solitario, puesto que la mayoría de sus seres queridos habían fallecido ya y no tenía hijos que la pudiesen ayudar. Corrían a su cargo algunas capellanías, la herencia de su esposo y la creación de tres capellanías más, dentro de las cuales cabía el convento de San Agustín, cuyo prior fue su cuñado fray Jerónimo de Rivera, muerto en 1622. Todas estas responsabilidades sumadas a la edad, la enfermedad y la viudez debilitaron muchísimo a Feliciano, tal y como se puede comprobar incluso por su manera de firmar, porque «ha olvidado el segundo apellido y está ya muy deteriorada» (Bolaños, 2012, 248).

Su último testamento se ordenó el 19 de mayo de 1642 y el último codicilo el 23 de abril de 1643: había nombrado como beneficiada a su sobrina Teresa de Guzmán y dispuso ser enterrada en el convento de San Agustín, que seguía beneficiándose de sus bienes.

Hubo de morir entre el 23 de abril de 1643 y el 6 de diciembre de 1644; la fecha exacta se desconoce por la falta del registro de las defunciones de la parroquia de San Esteban correspondiente a aquellos años, a la que pertenecía.

Tal y como se comentaba al principio, la historia personal de Feliciano Enríquez de Guzmán despierta gran interés, admiración, compasión y ternura por haber sido una mujer luchadora, fuerte, sinceramente enamorada de don Francisco, que se casó dos veces pese a lo que hubiera podido significar para su reputación, que tuvo que aguantar muchas pruebas además de ser mujer en el siglo XVII, lo cual significaba hogar, crianza, inexistencia, obediencia y desvalor. Todavía no sabemos cómo era su rostro, dónde ni cuándo aprendió a leer y a escribir, aunque se supone que recibió una

instrucción en casa, tal y como se solía hacer, aunque no tengamos todavía constancia de eso. Vélez-Sainz (2005, 101) hace notar que por pertenecer ella a la nobleza andaluza y por casarse con un Garavito «no resulta extraño la exquisita educación de Feliciana puesto que las nobles no tenían problemas en participar en grupos de conocimiento como las academias literarias». Ni, porque, según hemos tenido ocasión de ver en el apartado dedicado al papel de la mujer en el Siglo de Oro (1.1), es verdad que las nobles gozaban de privilegios educativos, pero, al fin y al cabo, siempre eran mujeres y por eso recibían un trato muy diferente con respecto a los académicos varones. No cabe duda de que la formación de la autora destaca por su calidad, sin embargo aún no tenemos noticias documentales de su participación en la vida intelectual sevillana.

Lo cierto es que hasta ahora se han ido planteando muchas hipótesis con tal de explicar el origen de la educación que recibió. Existen incluso leyendas, o mejor dicho, se cuenta de una tal 'Feliciana' que estudiaba en la Universidad de Salamanca¹⁸ disfrazada de hombre para no suscitar escándalo, que se hacía llamar “don Félix”, a quien curiosamente otro don Félix, es decir Lope de Vega, le rinde homenaje en el *Laurel de Apolo* (1630):

¡Qué alegre propusiera el claro Tormes
con votos uniformes
un estudiante rico y generoso,
y no menos gallardo que estudioso,
de quien dijo la fama
que se volvió por unos celos dama
si supiera la parte
donde se fue a estudiar Ovidio el arte
la bella Feliciana que hoy requiebra,
y entre pizarras y álamos celebra,
quebrando en ellos vidrios fugitivos,
y la llanura con acentos vivos!
Pues mintiendo su nombre

18 Uno de los primeros estudiosos que apostó por esa hipótesis fue Adolfo de Castro en *El conde-duque de Olivares y el rey Felipe IV* (1846) y también Barrera y Leirado en su *Catálogo bibliográfico...* (1860). Santiago Montoto se mantuvo neutral («yo ni afirmo ni niego») en *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán* (1915). En cambio, Lasso de la Vega (1871, 231) así escribió: «En nuestro concepto, hay motivos para dudar que sea la misma que es objeto de estos apuntes. Ni D. Nicolás Antonio, ni Ortiz de Zúñiga, al elogiar el ingenio de nuestra sevillana, indican las circunstancias aquellas, tan dignas de memoria, y que debieron serles conocidas». Sánchez Arjona (1898, 227) dijo: «Sin que tengamos datos suficientes para afirmar o negar que fuese la escritora sevillana la heroína de esta novelesca aventura, nos limitamos a consignar la sospecha de algunos, extrañándonos que el erudito D. Nicolás Antonio y el diligente Ortiz de Zúñiga no hagan mención de esta circunstancia de la vida de D.^a Feliciana, cuando de ella escribieron elogiando su privilegiado ingenio».

y transformada en hombre,
oyó filosofía,
y por curiosidad astrología;
aunque si se rebela, como suele,
no hay verdad que revele,
y de aquella científica academia
mereció los laureles con que premia¹⁹.

Es más, Alonso de Castro en *Poetas líricos* (1854) habla de un madrigal que Lope transcribió en el *Laurel de Apolo*, atribuyéndole la autoría a dicha “Felicianana”:

Mas de los versos que, en igual destreza,
componía y cantaba
-que a la pluma la voz acompañaba-
estos solos llegaron a mis manos,
llamados, de su nombre, «felicianos»:
«Dijo el Amor, sentado en las orillas
de un arroyuelo puro, manso y lento:
“Silencio, florecillas;
no retocéis con el lascivo viento
que duerme Galatea y, si despierta,
tened por cosa cierta
que no habéis de ser flores,
en viendo sus colores,
ni yo de hoy mas Amor, si ella se mira,
tan dulces flechas de sus ojos tira»²⁰.

Los versos fueron llamados “felicianos” en su honor, «que aún hoy ignoramos en qué consistían» (Montoto, 1915, 23), siempre y cuando aluda a que estos versos presentaban alguna característica especial.

Hasta ahora no se ha encontrado noticia alguna sobre esa estancia que la mujer hizo en Salamanca, por muy romántico que resulte pensar que fue allí donde conoció a don Francisco, mientras él cursaba Cánones. En efecto, la leyenda dice que esa muchacha disfrazada de hombre se había enamorado de otro estudiante mientras estaba en Salamanca (Robin, 2011, 272). Todo parece coincidir, si no fuera porque Felicianana ni siquiera salió una vez de Sevilla, por eso se habla de que todo es una leyenda que ella inspiró –y con razón– pues contribuyó en primer persona con su *Tragicomedia* a despertar la imaginación de sus coétaneos (Vélez-Sainz, 2005, 93):

19 Silva Tercera, vv. 440-459. La historia completa de «Felicianana» prosigue hasta el verso 481. La edición de referencia es Lope de Vega, *Laurel de Apolo* (2007).

20 *Ivi*, vv. 511-525.

La anécdota lopesca representa una posible explicación de la obtención de esta cultura clásica por parte de una mujer en el Siglo de Oro: una mujer así debería de haber estudiado en la Universidad.

Reina Ruiz (2005a, 108) apunta que:

Ya en 1871 Ángel Lasso de la Vega y Argüelles encomió la labor de Feliciano a quien, a pesar de tacharla de engreída y falta de modestia por la sentencia que dicta a su favor en el pleito que mantiene con los poetas cómicos, no duda en colocar a “esta hermana de las musas, tan instruida como sobresaliente,” en lugar señalado “entre los ingenios con que se honra Sevilla”.

Y Robin (2011, 272) afirma que²¹:

Feliciano fue captada -según Cotarelo, Menéndez y Pelayo y Blanca de los Ríos- también por Tirso de Molina en sus obras *El amor médico* y *Todo es enredos amor* (Pérez). Ana Suárez alega que la fama de la sevillana llegó a inspirar la temática de otros autores. Arguye que “puede recordarse a Feliciano Enriquez de Guzmán, transmutada en la Rosarda literaria de *El alcalde mayor* de Lope. Algunos datos biográficos también se dejan ver en *La Fénix de Salamanca*, de Mira de Amescua, y desde el punto de vista de Suárez en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla.

La fantasía supera con creces la realidad, especialmente si pensamos que Feliciano pasó inadvertida en su época y en su casa sobraron 440 copias de la *Tragicomedia*, costeadas por el marido porque seguramente no era una obra rentable para ningún empresario de teatro o impresor que fuese. Es más probable que la mujer de quien los críticos hablan sea una homónima o bien el fruto de una ficción que fue creándose alrededor de nuestra dramaturgia. Desde luego, eso no lo decimos para quitarle importancia, sino que esas leyendas no encajarían con los datos biográficos concretos que tenemos. La realidad documental es que doña Feliciano murió en soledad,

21 La investigadora dedica otro artículo (2013) a las suposiciones entorno a la vida de Feliciano que, sin embargo, parece no tener en cuenta el libro de Bolaños (2012), en el que se arroja luz sobre muchos aspectos biográficos, desmitificando las leyendas. Robin termina señalando que «no sabemos si fue verdad o no» (pág. 1085) y haciendo hincapié en la figura de la mujer vestida de hombre, quien seguramente formaba parte del imaginario colectivo barroco. No obstante, esto no sería suficiente para creer que detrás de algunos personajes dramáticos femeninos en Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla estuviera Feliciano. Ojalá fuese verdad, pero las noticias recopiladas por Bolaños llevarían por otros derroteros. Enriquez de Guzmán tardaría muchísimo tiempo en darse a conocer en la sociedad.

se olvidó durante siglos y es una pena que una persona tan especial, apasionada y determinada hubiese terminado de tal manera, ¡ojalá hubiese inspirado a las generaciones sucesivas de poetas! Y es precisamente por todo eso que le hemos dedicado un entero proyecto de tesis doctoral, para intentar restituírle esa 'eterna gloria' que ella tanto anhelaba en su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, a la cual le dedicó toda su existencia, tal y como los grandes poetas hacían.

2.2 Preceptiva clásica: “Carta Ejecutoria” y “A los lectores” versus el “Arte nuevo”

Una de las cualidades indiscutibles de doña Feliciana es el ingenio, porque la *Tragicomedia* es una obra compleja bien por el contenido, bien por la construcción dramática y eso no se le da a cualquiera. La autora pudo contar bien con una sólida base de teoría literaria, de historia y de mitología, bien con su gran inteligencia.

Otro punto que la distingue de las demás mujeres de su tiempo es que ha dejado bien asentada su preceptiva en dos paratextos creados expresamente con esa finalidad, contrariamente a lo que el común de sus contemporáneos decía. Sánchez Dueñas (2008, 173) argumenta que:

Bien es cierto que las creadoras españolas no expusieron sus ideas poéticas, narrativas o dramáticas en forma de tratado o discurso teórico de índole semejante a las preceptiva de Pinciano, Cascales, Sánchez Lima o Carrillo y Sotomayor, sino que sus obras recogen anotaciones realizadas a vuela pluma, directa o indirectamente, explícita o implícitamente, con medias palabras o fragmentarios comentarios depositados entre líneas que [...] tejen un conjunto de las escritoras con el mundo de la reglamentación o normativización artística.

Ahora bien, es verdad que no se puede hablar de un tratado literario propiamente dicho, pero era raro que una autora del siglo XVII expusiera su arte poético y su ideología a la manera en que Feliciano lo hizo en la “Carta Ejecutoria” y en el texto que dedica “A los lectores”. Se trata de una evidencia ulterior de su fuerte personalidad y de su deseo de ir contracorriente. Así lo expresa Sánchez Dueñas (2008, 182):

La *tópica* femenina se fundamenta en pequeñas exégesis sobre el estilo personal de la autora o consideraciones generalistas sobre un modo de ver algunos

postulados preceptuales siempre directamente aplicados a sus obras y no con intención de servir de modelo o enunciar doctrinas para directas aplicaciones de sus coetáneos.

En su declaración dramática doña Feliciano no hace «consideraciones generalistas», sino que plantea un auténtico ataque a los poetas cómicos y, además, ella pretende que su obra sea un modelo para los escritores presentes y futuros. Es decir, que se inclina por la ‘práctica’ para que de ella obtengan la “teoría”.

A pesar de la inmensa labor de redacción y de saber que estaba dando forma a una obra única y digna de reconocimiento, la apuesta por la preceptiva clásica no produjo los resultados esperados. En la época del *Arte nuevo* de Lope de Vega hubiera sido muy atrevido incluso para un autor varón escribir según el “Arte viejo de hacer comedias”, por citar a Vélez-Sainz (2005, 98). Feliciano se sitúa en la polémica de su tiempo entre Lope y Cascales, pero escoge el bando destinado a desaparecer a causa del éxito enorme que el arte lopesco tendría. Por lo menos ella no estaría sola, entre los clasicistas estaban también Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Suárez de Figueroa, Góngora y Cervantes, según indica Reina Ruiz (2010, 930):

Es conocida la discrepancia de Cervantes respecto al teatro de Lope de Vega a través de las repetidas críticas a la teoría dramática del Fénix en el capítulo 48 de la Primera Parte del *Don Quijote* (1605), aunque Cervantes no fue la única voz discordante. También Góngora, apenas conocida su escasa producción dramática, rehusó seguir los dictámenes del *Arte nuevo* en su totalidad y dirigió su obra a un público selecto, del mismo modo que Feliciano Enríquez de Guzmán declaró abiertamente su oposición a los poetas cómicos a través de la «Carta ejecutoria», su particular manifiesto poético-dramático en el que condena la preceptiva lopesca para autoglorificarse en su única tragicomedia regida por las leyes del arte antiguo.

La fórmula triunfadora era el *Arte nuevo* y quien no se atuvo fue camino de la decepción. Se ha documentado (Reina Ruiz, 2010, 932) que tanto Cervantes como Góngora, pese a sus ingenios, no destacaron como dramaturgos precisamente por defender un arte diferente. Lo de situar a Feliciano en el mismo grupo de los dos grandes escritores le confiere, sin duda, valor, pero al mismo tiempo significa que su ideología poética se destinaría al fracaso. Además, si era difícil para dos varones de la magnitud de Cervantes y Góngora remar contracorriente, imagínense lo que podía suponer para una mujer prácticamente anónima.

No obstante, doña Feliciano se profesaba una convencida «defensora de los buenos principios poéticos» (Doménech, 1998, 108), según los cuales el arte tendría que ser decoroso, de inspiración aristotélica y tenía que adaptarse al gusto de los aficionados a las buenas letras y jamás al del «bárbaro vulgo», una expresión que repite una y otra vez en los dos paratextos que forman su preceptiva dramática, es decir la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”. El adjetivo “bárbaro” era muy utilizado por los sostenedores del arte *viejo* al hablar del *nuevo*. El texto que ella tuvo de referencia preferentemente fue la *Philosophía Antigua y Poética* de Pinciano (1596), a quien Lope excluyó del *Laurel de Apolo*.

Ahora bien, vamos a trazar un poco una comparación entre el contenido de la “Carta Ejecutoria” y el de “A los lectores” con el *Arte nuevo*, para que se puedan observar las diferencias más importantes entre las dos líneas preceptistas dramáticas del siglo XVII.

Antes que nada, Feliciano trata a los poetas cómicos de su tiempo casi como unos ignorantes por haber subvertido las normas del teatro clásico, sin otra finalidad que para acomodarse al gusto del «vulgo». Sin embargo, sabemos que Lope de Vega se había detenido mucho en la teoría clásica, incluso la practicó, antes de escribir el *Arte nuevo*²², él mismo lo dice:

No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios; que ya, tirón gramático,
pasé los libros que trataban de esto
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Piscis. (vv.17-21)

Verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos; (vv. 33-34)

Por consiguiente, nuestra autora exagera bastante a la hora de criticar a los partidarios de la Comedia Nueva. Claro que lo hace para traer agua a su molino, pero transmite una idea inexacta, al igual que ellos, en el falso pleito en la “Carta Ejecutoria”, cuando tachan de disparate la *Tragicomedia*. Se trata de la pugna entre dos escuelas muy diferentes, pero, desgraciadamente, serían los seguidores de Lope quienes se

22 La edición crítica de referencia es al cuidado de Pedraza Jiménez y Conte Parrado (2016).

llevarían el agua a su molino con respecto a la obra de Feliciano, porque «quien con arte agora las escribe / muere sin fama y galardón» (vv. 29-30), según Pedraza Jiménez (2016, 148) apunta:

El orador da por sentado que el triunfo del teatro popular en España arrinconó cualquier posibilidad de cultivo del drama académico, escrito según una vaga preceptiva clásica. Quien siga esa senda no puede alcanzar el reconocimiento de sus contemporáneos (*muere sin fama*) ni conseguir las contraprestaciones dinerarias que en ese momento proporcionaba el teatro.

Por mucho que la autora defienda su estilo y sus nobles intenciones, la *Tragicomedia* ya estaba destinada al fracaso, debido al éxito del que la nueva preceptiva estaba gozando en la época, por acomodarse a lo que la gente quería ver en los teatros. Y esa “gente” no tenía que ser a la fuerza el «bárbaro vulgo». Recordemos que Lope rechazaba la acusación que se le hacía de escribir para un público poco instruido: simplemente los gustos van cambiando según la evolución de la sociedad y la tradición erudita ya no reflejaba los intereses del auditorio. Como bien observa Pedraza Jiménez (2016, 179):

Parece que la cínica (y en el fondo, despectiva) aceptación de las críticas de dómines y dramaturgos fracasados apunta también a una realidad nueva: los derechos del público (incluso del menos preparado) a entablar un diálogo con el artista, frente a cualquier tentación elitista de recluirse en una torre de marfil y renunciar al vulgo, que, como escribió el poeta en *La prueba de los ingenios* y recuerda Lobato [2010], es «el padre de la fama».

Doña Feliciano, en cambio, no solamente creía en la superioridad del arte antiguo, sino que encima era muy idealista y orgullosa, con lo cual su rechazo total del «vulgo» en nombre de la élite jamás la habría llevado a esa 'gloria eterna' que tanto la había inspirado para la redacción de su obra.

Desde el punto de vista teórico y estructural siguen las discrepancias entre el arte antiguo y el nuevo. En la página 384²³ de “A los lectores”, Feliciano argumenta que la elección del género tragicómico «tiene toda propiedad» y que se debió sustancialmente a la división en dos parte y al doble asunto de la obra (trágico y cómico). Es llamativo el

23 Remitimos a la numeración de página del presente trabajo.

comentario que ella hace sobre el *Anfitrión* de Plauto:

El nombre de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al *Anfitrión* de Plauto, en nuestra fábula o historia tiene toda propiedad, porque contiene dos partes y dobles los argumentos, trágicos y cómicos en su principal y fatal persona Clarisel y en las princesas Belidiana y Maya.

De hecho, explica Doménech (1998, 113), esta apostilla podría bien relacionarse con Cascales, en cuyas *Tablas poéticas* los personajes Pierio y Castalio discuten sobre el asunto:

PIERIO: [...] mas pregunto: ¿No será doble también, si la acción en parte fuere trágica y en parte cómica, como si en ella hubiese desgracias y acase en felicidad, y a esta tal la llamaríamos tragicomedia?

CASTALIO: Si otra vez tomáis en la boca ese nombre, me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Anfitrión* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terrificos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridiculos. ¿Cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible en la ley del arte haberla.

Sánchez Dueñas (2008, 212), sin embargo, remarca que Feliciano «no atiende las consideraciones de Cascales», más bien las de Pinciano, quien escribía en la “Epístola Nona / De la comedia” que (1596, 194-195):

Fadrique dixo: El Amphytrion de Plauto que dezis no es pura comedia, porque el mismo Mercurio, prolongando, la dize tragicomedia por la mezcla que tiene de las personas graues y de lo ridiculo; de las togatas y trabeatas podemos dezir lo mismo, que no son puras comedias y que tienen olor de tragico. [...] no tienen lo ridiculo que a una pura comedia conuiene y que faltan burlas muchas y palabras de donayre mucho en esas acciones por guardar el decoro a los dioses, reyes y personas principales, a los quales es desconueniente la platica que engendra risa.

Además, Cascales sostenía que el género tragicómico era contra la naturaleza, mientras que Feliciano opina justo lo contrario, porque la mezcla de trágico y cómico se acerca a la verosimilitud, a la imitación de la vida humana. Ella se basa no solo en las

teorías clásicas, sino también en las humanísticas para la composición de su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*.

Sin embargo, se le podrían criticar algunos fallos, puesto que en su drama falta esa armoniosa mixtura de lo trágico y lo cómico que Lope iba predicando, con el fin de «reflejar la vida en todos sus matices y agradar a un público cada vez más amplio y heterogéneo» (Álvarez Sellers, 2004, 215):

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv.174-180)

Feliciana plantea dos obras diferentes: una tragedia y una comedia, sin mezclarlas. En efecto, la *Primera Parte...* coincidiría con la tragedia, mientras que la *Segunda Parte...* con la comedia. En este caso sí que ella tiene en cuenta las palabras de Cascales, quien hablaba de “tragedia doble” y de “comedia doble”, bien por la presencia de personajes nobles y humildes, bien por haber una doble peripecia (uno de los protagonistas pasa de la desdicha al final feliz, mientras que el otro vive la situación opuesta). Álvarez Sellers (2004, 180) argumenta que:

Ninguna pieza española sigue las tres unidades, y reconoce la división en tres jornadas como propia del “uso español”. En cambio ella sí que las ha observado, aunque deba adoptar el término “tragicomedia” para denominar su obra, pero partiendo desde el punto de vista de Cascales [...]. Si Feliciana acepta la nomenclatura es porque hay una acción doble y concibe por separado la una de la otra, no como una mixtura armónica de elementos trágicos y cómicos en torno a un mismo sujeto.

Si por un lado Pinciano, Cascales y los autores clásicos resultan fundamentales para defender y ensalzar el propio arte poético:

[...] las comedias y tragedias mixtas, no ignoradas de los antiguos, se dijeron así porque en parte eran turbulentas y en parte quieta. Y los acutísimos y prudentísimos iureconsultos, que tuvieron tan buen voto en toda filosofía,

admitieron acciones mixtas por participar de reales y personales, como la arte y naturaleza también han admitido los mixtos y compuestos²⁴.

La autora solo se aprovechó del género tragicómico, porque la modalidad mixta que lo caracteriza le habría abierto muchas posibilidades temáticas, de personajes, de tono, de desenlaces, etc. (Sánchez Dueñas, 2008, 238). Pero resulta difícil dar una definición del género exacto al cual pertenece la obra de Feliciano Enríquez de Guzmán, a causa de la peculiar naturaleza de la misma. Lo que sí se puede afirmar es que ella conocía a los clásicos y los tratados que se leían en las academias de buenas letras de su tiempo. Ella sabía que su *Tragicomedia* iba a marcar una etapa importante en el panorama literario aurisecular por mezclar los antiguos con el arte poético canónico y con su gran imaginación. Tres elementos que iban a producir un drama que nadie había visto hasta aquel momento.

Y ¿qué se entiende por «jornada al uso español»? Y ¿por qué en la *Tragicomedia* se emplean bien las jornadas, bien los actos? Esto, por lo menos, está presente en la edición objeto de nuestro estudio, porque en la –supuesta– edición de 1627 la autora utiliza solamente los actos. ¿Por qué ese cambio? ¿Por qué motivo se profesa clasicista, si se han localizados fallos técnicos y teóricos en el texto con respecto a sus modelos?

Conforme a lo que se desprende del texto “A los lectores”, la «jornada al uso español» desarrolla cada una de las partes de la comedia, según la división que Elio Donato, y en general los comentaristas de Aristóteles, describe en su *De Comoedia* (1470, VII, 1-4)²⁵:

La comedia, por lo demás, se divide en cuatro partes: prólogo, prótasis, la epítasis y catástrofe. 1. El prólogo es lo primero que se dice [...]. 4. La prótasis es el primer acto de la obra, en el que se desarrolla una parte del argumento, mientras que el resto se silencia para mantener expectante al público; la epítasis es la complicación de dicho argumento, cuyo asunto habilmente se enmaraña; la catástrofe es la resolución de la obra dramática, y gracias a ella resulta plausible el desenlace de esta.

Si antiguamente un drama se dividía en cinco actos, poco a poco va imponiéndose la tripartición, señala por Lope en el *Arte nuevo*:

24 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 384 del presente trabajo.

25 Reproducimos el fragmento citado por Pedraza Jiménez, Conde Parrado (2016, 368).

El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día. (vv.211-214)

En el siglo XVII la comedia española utilizaría solamente la partición en tres actos. Feliciano (“A los lectores”, 383²⁶) parece acomodarse a dicha subdivisión:

He querido juntamente dividir, aunque licenciosamente, cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español usado hasta estos días, para su mas cómoda representación y porque imiten y contengan en sí las tres partes de la comedia, prótasis, la epítasis y catástrofe.

Sin embargo, el número de actos permanece en cinco; precisamente ella fracciona ambas partes de la *Tragicomedia* de la siguiente manera: Jornada primera y acto primero (prótasis), Acto segundo, Jornada segunda y acto tercero (epítasis), Jornada tercera y acto cuarto (catástasis, que faltaría en la división guzmaniana) y Acto quinto (catástrofe). Lo vuelve a repetir en el Prólogo de la *Primera Parte...*:

En escenas dividida competentes
y al estilo moderno en tres jornadas
que contuviese la primera de ellas
los dos actos primeros y el tercero
de toda la segunda se formase,
dejando a la tercera el cuarto y quinto. (vv. 119-124)

Ahora bien, si se consideran las «Jornadas» estamos delante de la tripartición al «uso español», pero tanto los cinco actos como la subdivisión en prótasis, epítasis, [catástasis] y catástrofe pertenecen a la escuela griega. Es probable que la autora se diera cuenta de que el modelo triunfador era el de las tres jornadas («para su más cómoda representación»), pero al mismo tiempo favoreciendo la teoría clásica. Es más, en “A los lectores” de la edición de 1627 (página 48) ella dice haber eliminado las jornadas:

En la primera edición dividí licenciosamente cada una de sus dos partes en tres jornadas, al uso español, usado hasta estos días, para su más cómoda representación y porque imitasen y contuviesen en sí las tres partes de la

26 Seguimos remitiendo al número de página del presente trabajo.

comedia, prótasis, la epítasis y catástrofe. Hoy que veo el edificio fraguado y firme, he quitado en esta segunda las zimbra de las jornadas a los arcos de los actos²⁷ para que ellos solo la sustenten y levanten sobre sí más galana y artificialmente, sin la máquina, arrimo y embarazo de ellas.

Por lo visto, la autora oscila entre tiempos antiguos y nuevos para apostar, al final, por los antiguos. Otro ejemplo de dicha, incongruencia tiene que ver con el concepto de “unidad”, porque en una jornada / acto sí tenemos las 24 horas, pero se juntan personajes pertenecientes a épocas y mundos de lo más distintos (galanes y damas, dioses paganos, figuras mitológicas, Feliciano misma...). Ella lo justifica así (“Carta Ejecutoria”, 380):

la licencia poética usada discretamente había permitido que concurriesen los tiempos de Adonis con los de Atlante, y los de Midas y Baco con los míos, y de mi querida Dafne y con los de Pan, Vertuno y los demás.

Sánchez Dueñas (2008, 220) observa que la mezcla de «caracteres de diferentes épocas en una misma ubicación espacial y temporal» impide al espectador identificarse con lo que está pasando en la acción, favoreciendo «la disgregación, la confusión [...] y la falta de unidad, coherencia y consonancia en la constitución de los ejes caracterizadores de la tragicomedia.» Desgraciadamente, en la obra de Feliciano se produce eso, en mayor proporción en la unidad temporal. De hecho, la unidad de lugar se mantiene más por desarrollarse la intriga en los jardines y en el palacio real ubicados en los campos sabeos de Arabia. Sin embargo, a menudo, los actos están concebidos de una manera independiente el uno del otro, causando la dispersión de la fábula. La cantidad de personajes no ayuda a retomar el hilo de los sucesos, todo lo contrario:

27 En la edición fechada 1627 solamente aparece la indicación “actos”. Doña Feliciano dio un paso atrás en la teoría dramática con respecto a la edición de 1624, donde los actos y las jornadas coexisten para favorecer, algún día, la puesta en escena de la *Tragicomedia*. Pese a la defensa de la dramaturgia clásica, la edición de 1624 resulta ser un “híbrido”, en la que se funden la preceptiva antigua (los cinco actos) con la moderna (las tres jornadas). Probablemente, ella se dio cuenta de eso y tres años después declaró que la obra se tenía que dividir exclusivamente en actos, sin dejarse influenciar por el estilo “español”. Como veremos en el capítulo III, a la hora de presentar los testimonios que hoy en día se conocen de la *Tragicomedia*, hay algunos puntos oscuros sobre las diferencias entre la edición de 1624 y la de 1627. Evidentemente, porque la autora misma era consciente de que la supervivencia y el éxito de una obra clásica sería difícil en una sociedad que ya había abierto sus puertas al *Arte nuevo*. Sin embargo, ella intentó defender su preceptiva a toda costa y esto, desgraciadamente, le quitó la posibilidad de obtener éxito y reconocimiento.

contribuye a esa «confusión». En el Prólogo de la *Primera Parte...* la autora parecía tener las ideas claras al declarar que:

Y en todas ellas siempre un mismo sitio,
siempre un mismo lugar: en los jardines
en la primera parte en toda ella,
y en la segunda, por la propia forma,
en los Campos Sabeos observase.
Y un contexto de tiempo continuado
de un solo sol a otro, que pudiesen
naturalmente hallarse a todo el hecho
sin divertirse del a otros extraños
los que presentes se hallan a la fábula. (vv. 137-146)

Pero en la composición se deja llevar un poco por otras ramas. La *Tragicomedia* tiene todo el aspecto de un drama clásico, no obstante, termina siendo una novedosa mezcla de distintos elementos literarios, tanto que la podríamos definir como un drama *feliciano*. A tal propósito, Reina Ruiz (2005b, 29) explica que:

La *Tragicomedia los jardines y campos sabeos* se erige, utilizando la denominación de Cascales, en una suerte de monstruo hermafrodito que, por sus imperfecciones y anomalías, se convierte en foco de admiración y a la vez en objeto de execración. Metafóricamente, la obra de Feliciano juega con las ambivalencias del ser hermafrodito, y como en este, se mezclan elementos de diversa naturaleza que convierten a la obra en monstruo y prodigio.

Es decir, que por mucho que nuestra autora se profiriese fiel a los clásicos, ha dado a la luz una obra que sí respeta la preceptiva antigua, pero a su manera. Dicha conclusión la comparte Sánchez Dueñas (2008, 223), cuando argumenta que:

La autora, pues, cimienta un concepto de imitación sobre las nociones de la mimesis aristotélica y helenístico-retórica por medio de la que se recogen los aditamentos más sustantivos de cada autor o del pensamiento [...] sobre la dramaturgia, se asimila y, –a modo de coctelera, respetando sus infranqueables principios– se mezcla según ingenio del autor para crear una nueva manifestación artística que resume las esencias y guarde los principios rectores de los antiguos, pero con renovados bríos producido por el talante dramático privativo de la autora.

Hay que tener siempre presente que estamos delante de una disidente, de una mujer que apostó por la libertad de expresión y que dio voz a través de la *Tragicomedia* a su mundo interior, a su estado de ánimo y a sus sentimientos. El caos es inevitable. Y todo esto sin perder de vista la dimensión didáctica horaciana de la obra, bien para los escritores (el modelo clásico), bien para el público (el modelo moral sugerido por los protagonistas). Por consiguiente, a la hora de insertar la obra en un género preciso, nos damos cuenta de que no es completamente posible. La cantidad de elementos diferentes, lo mitológico mezclado con lo cortesano, el lirismo que gana a lo dramático, la estructura tan compleja que sería árido ponerla en escena, todo eso no permite encontrar una única definición de género, sino más bien catalogarla como “híbrido”. Reina Ruiz observa que Feliciano incluso está «anticipando al triunfo del teatro cortesano y el drama mitológico que tomará la delantera en la segunda mitad del siglo XVII» (2005b, 29). De la misma opinión es Doménech (1998, 120) cuando observa que la *Tragicomedia* pertenece sin duda al género mitológico por juntar personajes semilegendarios, dioses y héroes grecolatinos. En efecto, la cantidad y la tipología de personajes que aparecen a lo largo de la *Tragicomedia* recuerda mucho la comedia mitológica. Mientras que la fábula episódica, la falta de acción, el gran espectáculo y los largos parlamentos serían todos rasgos de la comedia cortesana.

Seguramente no haya riesgo de que la escena se quede vacía, hecho que preocupaba mucho a Lope:

Quede muy pocas veces el teatro
sin persona que hable, porque el vulgo
en aquellas distancias se inquieta
y gran rato la fábula se alarga (vv. 240-243)

Una norma que Feliciano comparte en el Prólogo de la *Primera Parte*...:

¿Qué diré, cuántas veces queda solo
el proscenio, ninguno en él quedando
de una escena para otra, antes que llegue
el fin de acto, haciendo que sean ciento
los que deben ser solos cinco actos?
En estos sí, no solo es permitido
mas es precepto, se entren todos dentro
como por el contrario es el decoro

que antes que acto se acabe, no le dejen
sin alguna persona que concurra
en la escena siguiente, aunque no hable,
con quien saliere nuevemente a ella. (vv. 105-116)

Lo que atolondra en la *Tragicomedia* no son los vacíos escénicos, sino la multitud de personajes que cohabitan en el escenario, donde se entremezclan situaciones y asuntos diferentes.

Refiramos ahora brevemente el tema del lenguaje, dado que en su momento tendremos ocasión de hacerlo a mayor profundidad en este trabajo. Lope le dedica mucha atención porque el dramaturgo tenía que ofrecer un modelo de lengua (Pedraza Jiménez, 2016, 413):

Comience, pues, y con lenguaje casto
no gaste pensamientos ni conceptos
en las cosas domésticas, que solo
ha de imitar de dos o tres la plática.
Mas cuando la persona que introduce
persuade, aconseja o disuade,
allí ha de haber sentencias y conceptos,
porque se imita la verdad sin duda,
pues habla un hombre en diferente estilo
del que tiene vulgar cuando aconseja,
persuade o aparta alguna cosa. (vv. 246-256)

Sin embargo, al lenguaje puro y natural del *Arte nuevo*, Feliciano contrapone versos elegantes y con matices gongoristas. Ella habla de «decoro» y su idea de «buenos principios poéticos» se basa en la afectación, el juego de palabra y el simbolismo. Observa la distinción entre momento normal y momento grave (arte mayor), pero, en general, todos los personajes saben manejar la poesía, incluso los criados. Por ejemplo, cuando Clarisel y Beloribo se disfrazan de jardineros, no dejan de hablar con un lenguaje cortesano. Solamente en los Entreactos se puede apreciar un estilo bajo y burlesco conforme a los personajes deformes y al contenido paródico, pero en la *Tragicomedia* no es así. Recordemos que Feliciano empleó el género dramático con el fin de expresar su estado anímico, por eso tanta exuberancia barroca, a la cual se va a sumar su inclinación hacia la retórica (es suficiente pensar en la “Carta Ejecutoria” y en “A los lectores” para tener bien claros sus gustos lingüísticos). En definitiva, nuestra

autora se distancia otra vez de Lope, quien sintió «la necesidad de romper el rigor que impone el decoro y de acercarse a la verdad» (Pedraza Jiménez, 2016, 421), adaptando el lenguaje a situaciones y personajes (vv. 269-318). Además, él repudiaba la extravagancia y la grandilocuencia, porque el público no lo entendería. Es exactamente por eso por lo que la *Tragicomedia* estaría hecha para leer y no para oír, ya que precisa de notas aclaratorias.

Doña Feliciano y Lope de Vega coinciden únicamente en el asunto: «los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328). En efecto, en la *Tragicomedia* la intriga se desarrolla alrededor del odio que el rey Belerante siente por el príncipe Clarisel, que lo lleva a elaborar un plan para vengarse. A eso se le añade la honra de Belidiana, quien desea casarse con el hombre que ama y no con el que han elegido sus padres. Clarisel y Beloribo conseguirán rescatarse y hacer justicia. El público empatiza con los virtuosos y no con el rey dictador, y eso es otro punto importante del *Arte nuevo* («que la virtud es dondequiera amada» v. 330).

Para terminar la comparación entre el 'arte feliciano' y el lopesco, queda hablar del tamaño aconsejado para una buena comedia y la complacencia del gusto del público. Lope calculó que cada una de las tres jornadas de una comedia no tendría que superar los mil versos por no abusar de la paciencia del espectador. La *Tragicomedia* cuenta con 3693 versos la *Primera Parte...* y 2726 versos la *Segunda Parte...*, con un total de 6419 versos, a los cuales hay que añadir los coros, los entreactos y los paratextos. Queda patente que la autora superó ampliamente el límite fijado en el *Arte nuevo*. Es decir, que a doña Feliciano no le importó quizás mucho ni el gusto, ni la paciencia del público, sino que tuvo exclusivamente presente el hecho de que se tenía que apreciar su arte, tal y como era, al igual que ella misma en calidad de mujer fuerte y escritora. Sin embargo, precisamente por oponerse con firmeza a lo que Lope sostenía, o sea que «a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto» (vv. 375-376), Feliciano Enríquez de Guzmán conocería el fracaso y el olvido, pese a su ingenio y a su conocimiento literario. Pero la realidad era que el teatro aurisecular español obedecía a preceptos nuevos y modernos, todo lo que se alejaba de eso estaría destinado a arrinconarse, por mucho que un autor se mantuviese fiel a sus valores y su formación, y los justificara, como en el caso de Feliciano. El suyo fue un «Arte viejo de hacer comedias», fuera de su tiempo, inmerso en los Campos Sabeos y allí, desgraciadamente,

se quedó. De forma muy contraria, la fórmula lopesca atravesaría los siglos, como bien argumenta Reina Ruiz (2010, 935):

Hoy, a cuatro siglos de distancias, la monarquía cómica sigue rigiendo en el panorama del teatro clásico español. Lope optó por la flexibilización de las convenciones clásicas para abrir el género a unas necesidades escénicas precisas que, por primera vez, tuvieron en cuenta un elemento básico para que exista el hecho teatral, el público, dejando de lado al lector, porque al fin y al cabo, [...] el teatro es, por encima de todo, espectáculo.

Un público que por ser «bárbaro» doña Feliciano nunca tomó en su debida consideración, excluyendo a sus hermanas, cuñados y otros pocos íntimos. Podemos concluir, entonces, que no solo su preceptiva sino también la elección de un destinatario elitista determinaron inevitablemente el triste destino de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*.

CAPÍTULO III

3.1 La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*: presentación de los testimonios

Hoy en día tenemos localizados en total diecisiete ejemplares de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, que se conservan en la Biblioteca Colombina (Sevilla), la Biblioteca Nacional de España (Madrid), la Biblioteca de Castilla-La Mancha (Toledo), la Biblioteca de la Facultad de Teología del Seminario Diocesano (Vitoria-Gasteiz), la Biblioteca Central de la Universidad de Navarra (Pamplona), la Médiathèque Centrale Emile Zola (Montpellier), The British Library (Londres), The Hispanic Society Museum & Library (Nueva York) y la Louis J. Blume Library de la St. Mary's University de San Antonio (Texas).

La edición crítica que proponemos se basa en el ejemplar custodiado en la Biblioteca Colombina de Sevilla, que desde ahora en adelante indicaremos con la letra T porque representa el texto “base”. Dicha elección se debe a múltiples factores y resulta ser el ejemplar más cercano a lo que Zulaica (2018, 295) llama el «ejemplar ideal», es decir el «facticio de la edición que incorporaría todos los pliegos del volumen [...] el resultado final más perfecto de un libro alcanzado en la imprenta». En efecto, tras el cotejo de los testimonios disponibles, una labor fundamental para conocer los textos y las variantes, el ejemplar de la Colombina sería el más completo y el más fiel a la línea poética de doña Feliciana. De hecho, sigue Zulaica (2018, 311):

El filólogo que se ocupe de estos menesteres ha de aspirar a reconstruir el *ejemplar ideal*, pues este no es un mero concepto teórico (pese a lo que pueda sugerir el epíteto *ideal*), sino una entidad material positiva y empíricamente recuperable mediante la recopilación y el posterior cotejo de los pliegos de distintos ejemplares.

El ejemplar de la Colombina pertenece a la primera edición del año de 1624, y no a la segunda, de 1627. Normalmente, la reedición representa una mejora de la edición anterior. En el caso de la *Tragicomedia* lo fue hasta cierto punto, pero, por tratarse de la reedición, los estudiosos que han abordado el texto hasta ahora (Pérez, Doménech y Gonzalez, Soufas Scott, Vélez-Sainz), editando algunas de sus partes, han

tomado en consideración este ejemplar de 1627. En cambio, en el presente trabajo se propone el de 1624 y hemos apostado por este texto, porque, como se anticipaba, creemos que es el que mejor refleja la originalidad de su autora. Además, el texto es íntegro en todas sus partes y la disposición de los folios sigue un orden lógico que la reedición no guarda.

Con respecto a la originalidad del arte poético de doña Feliciania, según ya se comentaba en el apartado 2.2, en la reedición se corrige un párrafo de “A los lectores”, que volvemos a reproducir:

En la primera impresión dividí licenciosamente cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español, usado hasta estos días para su más cómoda representación y porque imitasen y continuasen en sí las tres partes de la comedia, prótasis, epítasis y catástrofe. Hoy, que veo el edificio fraguado y firme, he quitado en esta segunda las zimbras de las jornadas a los arcos de los actos para que ellos solos lo sustenten y levanten sobre sí más galana y artificialmente sin la máquina, arrimo y embarazo de ellas. Y con más razón me parece ahora que se puede permitir que diga que es de tan buen parecer mi *Tragicomedia* que puede salir en público. (*Tragicomedia*, 1627, f. 48)

Es como si la autora hubiese dado un paso atrás con respecto a sus ideas iniciales, tan orgullosamente defendidas en la “Carta Ejecutoria” y en la anterior versión de “A los lectores”, donde decía:

He querido juntamente dividir, aunque licenciosamente, cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español usado hasta estos días para su más cómoda representación y porque imiten y contengan en filas tres partes de la comedia: prótasis, epítasis y catástrofe. Prótesis, que es el principio de la fábula en que se explica parte de su argumento y parte se calla para detener al pueblo esperando atento. Epítasis, que es la involución y envolvimiento del argumento, que tiene al pueblo suspenso y dudoso del suceso. Catástrofe, que es la explicación, solución y desenredo de la fábula, por la cual el suceso se entiende y es aprobado con aplauso del auditorio. De forma que, se me puede permitir que diga, que es de tan buen paracer mi *Tragicomedia* que puede salir en público. (*Tragicomedia*, 1624, f. ¶ 4r)

Puede ser que al ver que nadie se interesaba por su obra, pese a la tripartición en jornadas, tres años después Enríquez descartara definitivamente el «uso español» para solamente dejar los cinco actos clásicos. Aunque dicha elección a ella le pareciera más digna de representación («y con más razón...»), resultaría una apuesta aún más infeliz. Y

seguiría el problema de la extensión de la *Tragicomedia* (10 actos, 10 coros, 4 entreactos), que era el obstáculo principal para su puesta en escena.

La combinación entre jornadas y actos que aparece en la primera edición era, no obstante, muy original y reflejaba el ingenio de su creadora. Según se verá en el capítulo V del presente trabajo –que dedicamos a los temas y a las fuentes literarias de la obra– doña Feliciano fusionó una miscelánea de materiales procedentes de la mitología, de los clásicos, de lo caballeresco... El hecho de que, en principio, quisiera dividir en tres jornadas el texto, incorporándolas con los actos, es inédito, se trata de ese “monstruo” literario del que Reina Ruiz (2005b) habla y que da un toque muy personal a la *Tragicomedia*. Pese a la defensa de la dramaturgia clásica que se halla en sus paratextos, la edición de 1624 resulta ser ese “monstruo”, ese “híbrido”, en el que se funden varias fuentes literarias y la preceptiva antigua (los cinco actos) con la moderna (las tres jornadas). Probablemente, fuera lo que llevaría a Feliciano a modificar la división, manteniendo solo los actos y quitando todas huellas del «estilo español».

La experimentación que había caracterizado la primera edición deja paso a una actitud de Enríquez muy conservadora y rígida, quizás porque se esperaba que las correcciones pudiesen llevar su drama a las tablas, a diferencia de lo que había acontecido con el texto de 1624.

Hay que apuntar también que la reedición de 1627 carece de muchísimos versos (véase las variantes en el epígrafe correspondiente), incluso reveladores sobre la vida de la autora y en algunos casos muy íntimos. ¿Quizás fuera por eso que los quitò? Siempre y cuando fuera ella quien lo hizo, de hecho, según apunta el dr. Peñalver (2019, 83):

Las comedias, que los impresores podían modificar, y de hecho modificaban, sin la autorización de los autores, por ejemplo acortando textos para que cupieran en un número determinado de hojas, o atribuyendo autorías fraudelentemente. [...] Rojas Zorrilla acusó a los impresores sevillanos de mutilar las obras tras haber visto algunas con su nombre puesto que no había escrito él en las Gradass de la Trinidad.

En fin, la primera edición resulta más extensa que la segunda y es exhaustiva. Además, la reedición está descuidada, la disposición del texto, como veremos, es caótica, a partir de los paratextos, que aparecen colocados de manera disparatada. En cambio, en T los paratextos siguen un orden sensato.

Un detalle ulterior que influyó en la decisión de editar el texto de 1624 de la Biblioteca Colombina es la ubicación misma, puesto que se encuentra en Sevilla, que fue la ciudad de la autora y a la que homenajea, con orgullo, a lo largo de toda la *Tragicomedia*.

Ahora que hemos expuesto las motivaciones que nos han llevado a apostar por la edición de 1624, podemos abordar la presentación de los distintos testimonios. El primero será T, el protagonista de nuestra propuesta editorial, para luego continuar con los demás ejemplares, resaltando las diferencias entre ellos.

Ahora bien, siguiendo el esquema de Zulaica (2018), vamos a efectuar la descripción bibliográfica analítica de la edición antigua de T. Empezamos con la *Primera Parte de la Tragicomedia*:

TRAGICOMEDIA | LOS IARDINES | Y CAMPOS | SABEOS. | Primera y segunda parte, con diez Coros, y cuatro | Entreactos. | Compuesta por doña Feliciana Enriquez de Guzman. | Dedicada a doña Carlota Enriquez, y a doña Madalena de Guz | man sus hermanas, Monjas en Santa Ynes de Seuilla. | [escudo heráldico de la familia Enríquez Guzmán / León Garavito] | Con licençia en Coimbra por Ierome Carvalho, año de 1624 |

Descripción física: [12], 35, [1] en bl., [4], 3 [i.e. 36] h. ; 4º.

Localización: SE-IC. -- Capitular. -- Sign. top.: 29-2-19. -- Olim: 50-3-34. -- Deterioros y manchas de humedad, y refuerzo de papel en port. -- Enc. perg. -- 20 cm. -- R. 15582.

Notas locales: Hay diferente estado de esta edición con escudo en portada de la 1ª parte calcográfico: "Ioannes Mendez faciebat".

La 2ª parte impresa en Lisboa, por Pedro Crasbeeck, con portada propia.

Portada de las dos partes con escudo xilográfico heráldico.

Texto a dos columnas.

En la siguiente tabla vamos a presentar el contenido de T, respetando el orden de los folios, que indicamos a la izquierda:

f. *1r:	Portada (fig. 2).
f. *1v-2r:	En blanco.
f. *2v:	Licencias. Gerardo de la Vinha pide licença. Lisboa, 14 de Novembro de 1623. Fray Thomas de S. Domingos otorga. Lisboa, 14 de Ianeiro de 1624.
f. *3r:	Obispo Viegas otorga. Lisboa, 6 de Março de 1624. Monis. Caldeira Araujo otorga. Lisboa, 16 de Abril de 1624. Tasa. Lisboa, 9 de Setembro de 1624. Erratas.
f. *3v:	Erratas de la segunda parte.
f. *4r:	A doña Carlota Enríquez y a doña Madalena de Guzmán mis hermanas. De casa, 9 de octubre de 1619.
f. *4v:	De doña Carlota Enríquez de Guzmán. A la Tragicomedia los Jardines y campos Sabeos. Soneto.
f. ¶1r-¶3v:	Carta Ejecutoria de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. 1 de marzo de 1624.
f. ¶4r-¶4v:	A los lectores.
f. ¶¶1r:	De Apolo a doña Feliciania Enríquez de Guzmán. Soneto. <i>Clementiae nostrae, ut Maiumae Provincialibus laetitia reddatur, ita tamen ut fervetur honestas e veracundia castis moribus perseveret. (l. vni. C. de Maiuma, lib. II)</i>
f. ¶¶1v:	Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Personas de esta primera parte.
f. ¶¶2r-¶¶4v:	Prólogo. Sevilla, 1 de marzo de 1624.
f. ¶¶4v:	Aquí el Coro del Acto Primero y a los principios de los otros Actos los otros Coros.
f. 1r-5r:	Jornada Primera y Acto Primero de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 5r-10r:	Acto Segundo de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 10r-15v:	Jornada Segunda y Acto Tercero de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 15v-19r:	Jornada Tercera y Acto Cuarto de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 19r-25r:	Acto Quinto de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 25r:	Coros de los Actos de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuesto por doña Feliciania Enríquez de Guzmán.

	Dirigidos a don Diego de León Garavito, Vicario y Beneficiado de Cicacica en la Provincia de los Charchas de los Reinos de Perú.
f. 25v:	Dedicatoria a don Diego de León Garavito, Vicario y Beneficiado de Cicacica en los Reinos de Perú. Sevilla, 9 de octubre de 1619.
f. 26r-27r:	Coros de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 27r:	Entreactos de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuestos por doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Dirigidos a doña Ana Enríquez de Guzmán su prima.
f. 27v:	Dedicatoria. De casa, 9 de octubre de 1619. Respuesta.
f. 28r-35v:	Entreactos de la Primera Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 36r:	En blanco.



Fig. 2: Portada de la *Primera Parte de la Tragicomedia* del ejemplar 29-2-19 de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Escudo xilografico heraldico.

Pasamos ahora a la descripción de la *Segunda Parte de la Tragicomedia*:

SEGVNDA | PARTE DE LA | TRAGICOMEDIA | LOS IARDINES, Y CAM | POS
SABEOS. | Compuesta por doña Feliciana Enriquez de Guzman. | Dedicada a don
Lorenço de Ribera Garavito. | [escudo heráldico de la familia Enríquez de Guzmán /
León Garavito] | En Lisboa por Pedro Crasbeeck, año de 1624. |

f. *1r:	Portada (fig. 3).
f. *1v:	Sello de la Biblioteca Colombina en la parte inferior derecha del folio.
f. *2r-2v:	A don Lorenzo de Ribera Garavito. De casa, 9 de octubre de 1619. Caliope a las Ninfas del Betis.
f. *3r:	De Clarisel a Maya. Soneto.
f. *3v:	De Maya a Clarisel. Soneto.
f. *4r:	Gótico Cartel.
f. *4v:	<i>Este Gótico Cartel...</i>
f. 1r:	Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Personas de esta Segunda Parte.
f. 1v-2r:	Prólogo
f. 2v:	Soneto. Adorno xilográfico (fig. 4)
f. 3r-8r:	Jornada Primera y Acto Primero de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 8r-12v:	Acto Segundo de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Adorno xilográfico (fig. 5)
f. 13r-18r:	Jornada Segunda y Acto Tercero de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 18v-21v:	Jornada Tercera y Acto Cuarto de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 21v-25v:	Acto Quinto de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 25v:	Coros de los Actos de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Por doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Dirigidos al muy reverendo Padre Maestro Fray Jerónimo de Ribera prior del Convento de San Agustín de Sevilla. De casa, 9 de octubre de 1619.

f. 26r:	Al muy reverendo P. M. Fray Jerónimo de Ribera prior del Convento de San Agustín de la ciudad de Sevilla. Soneto. 5 de marzo de 1622.
f. 26v-28r:	Entreactos de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuestos por doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Dirigidos a doña Leonor Enríquez de Guzmán su tía.
f. 28v:	Dedicatoria. D casa, 9 de octubre de 1619. Respuesta.
f. 29r-36v:	Entreactos de la Segunda Parte de la Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.
f. 37r:	En blanco.

SEGUNDA
PARTE DE LA
TRAGICOMEDIA
LOS JARDINES Y CAM-
POS SABEOS.

Compuesta por doña Feliciana Enriquez de Guzman.
Dedicada a don Lorenzo de Ribera Garaito.



En Lisboa por Pedro Crásbeeck, año de 1624.

Fig. 3. Portada de la *Segunda Parte de la Tragicomedia* del ejemplar 29-2-19 de la Biblioteca Colombina de Sevilla. Escudo xilográfico heráldico.



Fig. 4 Adorno xilográfico



Fig. 5 Adorno xilográfico

Ahora bien, vamos a proporcionar el inventario y el cotejo de todos los demás ejemplares que hasta hoy en día tenemos localizados de la obra, que son dieciséis en total. Las abreviaturas que a continuación señalamos para cada uno son las que mantendremos de ahora en adelante:

A1	Biblioteca Nacional de España, T/10780
A2	Biblioteca Nacional de España, R/182
A3	Biblioteca Nacional de España, R/10670
A4	Biblioteca Nacional de España, R/16693
A5	Biblioteca Nacional de España, T/11605
A6	Biblioteca Nacional de España, R.MICRO/3979 (reproducción de T/11605)
A7	Biblioteca Nacional de España, R.MICRO/27986 (reproducción de R/16693)
A8	The British Library, 11725.cc.5.
A9	The Hispanic Society Museum & Library, PQ 6388.E494 T73
A10	Médiathèque Centrale Emile Zola, V10245
A11	Real Biblioteca del Palacio Real, X/2766
A12	Real Biblioteca del Palacio Real, Microformas MC/1550 (reproducción de X/2766)
A13	Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, TO-BP 1-1421
A14	Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, TO-BCLM Microfilm M-0311(3)
A15	Louis J. Blume Library - St. Mary's University, MFC 155 Libro 16 (reproducción de T/10780)
A16	Biblioteca Central Universidad de Navarra, MF.m.G.000.360 (reproducción de

	T/10780)
A17	Vitoria, Biblioteca del Seminario Diocesano - Facultad de Teología, VI-SD, LE-20995

Vamos a centrarnos ahora en los ejemplares que llevan la fecha de 1624:

A1	Biblioteca Nacional de España, T/10780
A8	The British Library, 11725.cc.5.
A9	The Hispanic Society Museum & Library, PQ 6388.E494 T73
A10	Médiathèque Centrale Emile Zola, V10245
A11	Real Biblioteca del Palacio Real, X/2766
A12	Real Biblioteca del Palacio Real, Microformas MC/1550 (reproducción de X/2766)
A13	Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, TO-BP 1-1421
A14	Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado, TO-BCLM Microfilm M-0311(3)
A15	Louis J. Blume Library - St. Mary's University, MFC 155 Libro 16 (reproducción de T/10780)
A16	Biblioteca Central Universidad de Navarra, MF.m.G.000.360 (reproducción de T/10780)

Nos dedicaremos a los ejemplares en papel, es decir A1, A8, A9, A10, A11 y A13. En los catálogos en línea²⁸ de las bibliotecas donde los testimonios se custodian se detallan las características, que deseamos reproducir. De A8 y A10 no hay informaciones visibles para los usuarios, sin embargo, hemos conseguido algunas reproducciones digitales de unos folios de A10 que han sido determinantes para desvelar que pertenece al grupo de testimonios en el que T se encuentra. En cambio, no fue posible acceder a A8, a causa de unas incidencias en la gestión de las digitalizaciones en The British Library, debidas a la pandemia de Covid-19. Por lo tanto, de momento lo dejamos con un interrogante con la intención de obtener más detalles en un futuro próximo.

28 <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>;
 <http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1>;
 <<https://hispanicsociety.org/data-base/>>;
 <<https://reddebibliotecas.jccm.es/cgi-bin/abnetopac/O7263/ID1cd1d271ACC=101>>;
 <<https://mediatheques.montpellier3m.fr/Default/accueilgeneral.aspx>>;
 <<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>> [15/12/2020].

A₁ : Falto de cuaternación con sign. ¶-2¶4. Sello estampado en tinta azul: "Librería del Exmo. S. D. Ag. Durán, adquirida por el Gobierno en 1863, B. N.". Encuadernación en pasta.

A₉ : Vellum binding. Coat of arms on first leaf of prelims. and on t.p. of second part. Ex-libris in ms. on fly leaf: "Este livro [es] de Francisco de Affonseca..." Librería Marcos Sánchez label on verso of first leaf.

A₁₁ : Encuadernación en pasta, orig. pergamino. Ex libris real de la época de Carlos-Fernando VII. Procede de Francisco de Bruna.

A₁₃ : Encuadernación en pergamino. Ejemplar con escudo xilográfico sin autor en la primera parte y sin error de paginación.

Los distintos testimonios se encuentran en diferentes estados de conservación o bien cambia la tipología de encuadernación. En algunos hay sellos que indican al antiguo propietario y se trata de un dato muy interesante²⁹.

Vamos a proporcionar ahora una tabla en la que se ilustran las diferencias que han surgido al cotejar estos ejemplares de la *Primera Parte...*, cuyo editor fue Ierome Carvalho:

T, ¿A8?, A9, A10, A11, A13	A1, ¿A8?
<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don León y doña Leonor Enríquez de Guzmán • Licencia, fe erratas, tasa • A doña Carlota y Magdalena • Soneto de doña Carlota • Carta Ejecutoria • A los lectores • Soneto de Apolo • Prólogo • <i>Primera parte...</i> • Coros dirigidos a don Diego de León Garavito • Respuesta • Entreactos a doña Ana Enríquez de Guzmán • Respuesta 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don León y doña Leonor Enríquez de Guzmán • Licencia, fe erratas, tasa • A doña Carlota y Magdalena • Soneto de doña Carlota • - • - • - • - • <i>Primera parte...</i> • Coros dirigidos a don Diego de León Garavito • Respuesta • Entreactos a doña Ana Enríquez de Guzmán • Respuesta

²⁹ De los propietarios de la *Tragicomedia* hablaremos detenidamente en el apartado 5.6 dedicado a la difusión de la obra guzmaniana.

Según se puede ver, faltan dos paratextos importantísimos (los dos evidenciados en negrita) que son la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, donde doña Feliciano defiende su propia poética y da muestra de su carácter y de su rebeldía. También falta el soneto de Apolo y el Prólogo.

Es preciso detenernos un momento en la dedicatoria a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán. Antes que nada, cabe señalar que la dedicatoria no aparece en T, aunque en su lugar hay una hoja en blanco que, seguramente, el impresor olvidó estamparla, razón por la que aparece esa hoja sin impresión de ningún tipo. Es probable que al doblar el pliego reparara en ello el editor, pero su descuido –por no destruir ese ejemplar– hizo que se conservara y que haya llegado hasta nuestros días. Sin embargo, el texto de esta dedicatoria se puede leer en los demás ejemplares.

Seguramente sea bastante curioso que esta dedicatoria falte por completo en el texto con el que estamos trabajando, el cual ha sido elegido por la exhaustividad y la correcta disposición de los contenidos. Sin embargo, después de la portada, como se decía más arriba, hay una hoja en blanco que explicaría lo que pasó cuando se imprimió.

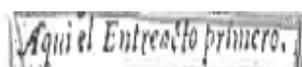
La dedicatoria es uno de los pocos paratextos que se mantiene en la edición de 1627 y, al cotejarla con la que se encuentra en la edición de 1624, nos damos cuenta de que a esta última le falta un párrafo, en el cual se habla de las exequias de don Juan y de doña Isabel:

Están los señores don Juan Condestable de Portugal, Condes de Montemayor, biznieto del rey don Juan de Portugal y la doña Isabel Enríquez, su muger, nieta del rey don Enrique de Castilla y del rey don Fernando de Portugal, fundadora de esta.

El hecho de que tanto los Coros como los Entreactos se hayan colocado agrupados al final de la *Primera Parte*... no representa un problema, porque Feliciano indicó donde insertarlos tras el cierre del acto correspondiente:

*Aqui el Coro del Año primero; y a los principios
de los otros Años los otros Coros.*

f. ¶¶4v



f. 10r

Casi siempre hay un 'reclamo' al folio siguiente, por lo tanto, se respeta un orden determinado de los folios. El 'reclamo' falta en las licencias, en la dedicatoria a las hermanas y en el soneto de Carlota que, evidentemente, no tenían que guardar un sitio fijo en la obra. Pero sí que el 'reclamo' aparece tanto en la “Carta Ejecutoria” como en “A los lectores”, seguidos por el soneto de Apolo y la *Primera parte...* . También en la reedición de 1627 hay 'reclamos' en el borde inferior del folio, esto significa que los folios fueron dispuestos exactamente según un cierto orden, o mejor dicho, desorden como veremos. A continuación, proporcionamos algunos ejemplos de los 'reclamos', respectivamente, a la Jornada primera, al personaje de Ermila y al Entreacto Segundo de la *Primera parte...* de T:


f. 994v


f. 14v


f. 32r

La *Segunda Parte...*, editada por Pedro Craesbeeck, de T también la hemos cotejado con los demás testimonios y el resultado es el siguiente:

T, ¿A8?, A9, A10, A11, A13	A1, ¿A8?
<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don Lorenzo de Ribera Garavito • Décimas de Calíope • Soneto de Clarisel a Maya • Soneto de Maya a Clarisel • Gótico Cartel • Prólogo 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • - • - • - • Soneto de Maya a Clarisel • Gótico Cartel • Prólogo

<ul style="list-style-type: none"> • Soneto • <i>Segunda Parte...</i> • Coros dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito • Entreactos dirigidos a doña Leonor Correa de Guzmán • Respuesta 	<ul style="list-style-type: none"> • Soneto • <i>Segunda parte...</i> • Coros dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito • Entreactos dirigidos a doña Leonor Correa de Guzmán • Respuesta
---	---

Faltan la dedicatoria a don Lorenzo, el hermano de don Francisco, el segundo esposo de Feliciano, las décimas y el soneto de Clarisel a Maya. En el Entreacto Segundo de A₁ faltan f. 33v y f. 34r, perdiendo así una parte significativa del diálogo entre los personajes (los detalles se dan en el epígrafe donde recopilamos las variantes).

Pasamos ahora a la reedición de la obra, que se hizo en 1627. La *Primera parte...* fue impresa por Gerardo de la Viña en Lisboa, mientras que la *Segunda Parte...* por Pedro Craesbeeck y misteriosamente está fechada 1624.

El tamaño de esta edición es diferente que el de la primera edición: 26, 14 [i.e. 15], [5] h., h. 25-48; 4°. Además, como se adelantaba, faltan muchos versos o bien cambian completamente con respecto a T. La disposición del texto es bastante confuso, aparecen abreviaturas como «&c.» en lugar de repetir los versos y se observa una carencia de detalles importantes, por ejemplo la recopilación de las fases de la redacción por parte de la autora, las dedicatorias... todos datos que son imprescindibles para el estudio de la obra y para la investigación de la vida de Feliciano. Para terminar, aun la calidad de la impresión resulta menor en comparación con la primera edición, y asombra que de ella se hubiera podido encargarse Gerardo de la Viña, quien gozaba de una buena reputación en la época, como veremos en el apartado 3.2.1.3.

El caso de las fechas lo vamos a tratar detenidamente en los apartados siguientes, donde hablaremos aun de los impresores involucrados en la reproducción de la *Tragicomedia*. Sin duda, tanto las fechas como la impresión son unos de los aspectos más misteriosos y controvertidos del presente estudio, sobre los que intentaremos arrojar luz.

Los testimonios de la reedición que hoy en día tenemos a disposición son:

A2	Biblioteca Nacional de España, R/182
A3	Biblioteca Nacional de España, R/10670
A4	Biblioteca Nacional de España, R/16693
A5	Biblioteca Nacional de España, T/11605
A6	Biblioteca Nacional de España, R.MICRO/3979 (reproducción de T/11605)
A7	Biblioteca Nacional de España, R.MICRO/27986 (reproducción de R/16693)
A17	Biblioteca del Seminario Diocesano - Facultad de Teología, VI-SD, LE-20995

Las informaciones que aporta el catálogo de la Biblioteca Nacional de España³⁰ de cada ejemplar son las siguientes:

A2 : Falto de h. 1 de la segunda secuencia de paginación. Segunda secuencia de pag. (coros) encuadernado al fin del texto. Nota manuscrita al fin: “Si este libro se perdiese como suele acontecer suplico a quien se lo lleve que me lo mande a bolber...”. Encuadernación en piel valenciana con marco de rueda dorada; lomo liso cuajado con tejuelo en piel roja para el rótulo en dorado; cantos dorados; guardas de papel marmoleado modelo gotas.

A3 : Sello rectangular en tinta roja: “Pascual de Gayangos”. El escudo xilográfico de la portada de la segunda parte lleva pegado encima un escudo calcográfico igual al de la primera parte. En portadilla de los Coros de la primera se ha pegado un grabado xilográfico de la Inmaculada con San Joaquín y Santa Ana. Anotación manuscrita en hoja de guarda anterior: “Gayangos, Paris 1847, 15fr.”. Anotación manuscrita en portada segunda parte: “Juan simon - Jesus maria - de Cabreram”. Encuadernación en holandesa en tafilete verde, s. XIX; planos de papel marmoleado con el supralibros dorado de H. Ternaux-Compans; guardas de papel marmoleado modelo plegado español.

A4 : Exlibris de Cayetano Alberto de la Barrera. Encuadernación en piel con marco de rueda dorada; lomo cuajado con cuatro nervios; guardas de papel xilográfico con motivos vegetales.

A5 : La portada ha sido recortada posiblemente para eliminar una nota del anterior poseedor. Encuadernación en pergamino semiflexible; lomo liso.

30 <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>;
<<https://www.worldcat.org/>> [15/12/2020].

A17: Ex-libris de Pedro Soriano Carranza, 1695 y sello de José M. de Alava. Restaurado. Encuadernación en pergamino. Texto a dos columnas. Portada de la primera parte con escudo calcográfico heráldico: “Ioanes Mendez Faciebat” y en la segunda escudo xilográfico. Error tipográfico de paginación, p. 8 repetida.

Según las recientes informaciones que la Biblioteca Nacional de España nos ha amablemente proporcionado, podemos observar las portadas de los ejemplares que allí se custodian:



A2 sign. R/182

A3 sign. R/10670



A4 sign. R/16693

A5 sign. T/11605

Pese a tratarse de la misma edición, dichos ejemplares presentan algunas diferencias físicas, por ejemplo en uno faltan folios, en otro hay errores de paginación, en otro aparecen grabados... etc. Si se observan A4 y A5, en efecto, la portada de la *Primera Parte...* de A4 es un poco distinta que la de A5 en algunos puntos: en la parte superior derecha se ha cubierto el nombre del antiguo propietario, aparece otra inscripción en el margen derecho y también el sello azul de la Biblioteca Nacional. El año de la impresión no se lee en A4 a causa del deterioro del papel, exactamente en ese punto de f. 1r, pero es 1627 como en A5:

Con licencia en Lisboa por Gerardo de la Viña. Año 1627.
 Biblioteca Nacional de España

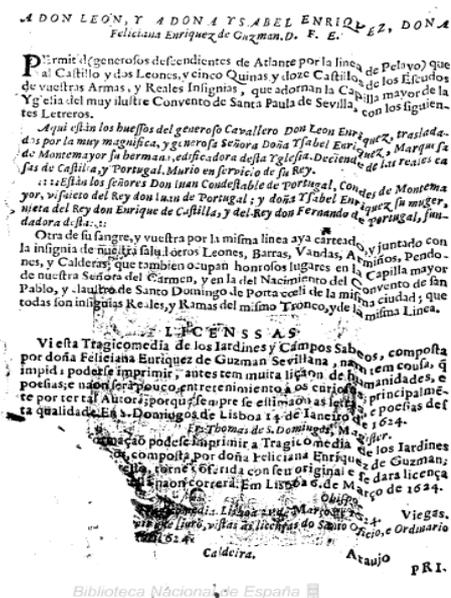
Detalle Pie de imprenta A4

Con licencia en Lisboa por Gerardo de la Viña. Año 1627.
 Biblioteca Nacional de España

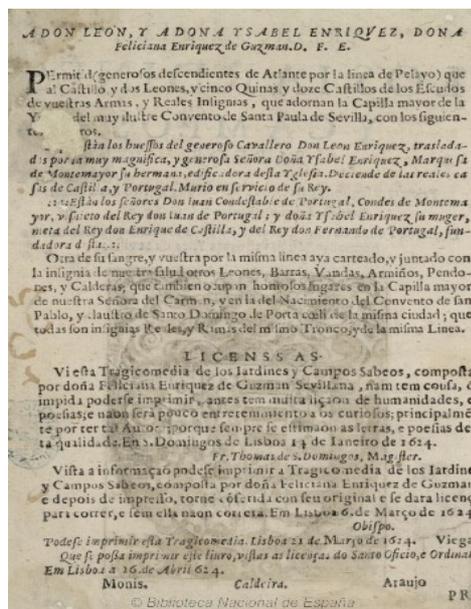
Detalle Pie de imprenta A5

El escudo de A2 presenta una decoración vegetal, como si fuera un marco, y en A3 destaca el sello en color rojo de Pascual de Gayangos.

En f. 1v de A4 no se leen las licencias en la parte inferior izquierda, mientras que sí en A5 porque el folio es íntegro:



f. 1v, A4



f. 1v, A5

Con respecto a la portada de la primera edición de 1624 se ha quitado “Compuesta por”, dejando solo “Por doña Feliciano Enríquez de Guzmán”; el escudo es calcográfico, faltan las plumas de alrededor y lleva escrito en la parte inferior “Ioannes Mendez faciebat”.

Ahora bien, si damos un paso ulterior a la labor de cotejo y confrontamos la *Primera Parte...* de T con A1 (1624) y luego con la reedición de 1627, se obtiene este resultado:

T (1624)	A1 (1624)	1627
<ul style="list-style-type: none"> • Portada • [A don León y doña Leonor Enríquez de 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don León y doña Leonor Enríquez de 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don León y doña Leonor Enríquez de

<p>Guzmán]</p> <ul style="list-style-type: none"> • Licencia • Fe erratas, tasa • A doña Carlota y Magdalena • Soneto de doña Carlota • Carta Ejecutoria • A los lectores • Soneto de Apolo • <i>Primera parte...</i> • Resumen de la fases de redacción • Coros dirigidos a don Diego de León Garavito, 1619 • Respuesta • Entreactos a doña Ana Enríquez de Guzman • Respuesta 	<p>Guzmán</p> <ul style="list-style-type: none"> • Licencia • Fe erratas, tasa • A doña Carlota y Magdalena • Soneto de doña Carlota • - • - • - • <i>Primera parte...</i> • Resumen de la fases de redacción • Coros dirigidos a don Diego de León Garavito, 1619 • Respuesta • Entreactos a doña Ana Enríquez de Guzman • Respuesta 	<p>Guzmán</p> <ul style="list-style-type: none"> • Licencia • - • - • - • - • <i>Primera parte...</i> • - • Fe erratas • Coros dirigidos a don Diego de León Garavito, 1628 • - • Entreactos (a ¿?) • - • Coros dirigidos a fray Jerónimo • Entreactos de la <i>Segunda Parte...</i>(a ¿?) • A doña Carlota y Magdalena
---	--	--

Los Coros están fechados 1628, ¿se trata de una efectiva reedición? Llevan un número de foliación independiente del resto de la obra: en la portadilla de los Coros se vuelve a empezar (f. 1r) y se termina con los Entreactos (f. 14v). La dedicatoria a las hermanas Carlota y Magdalena no lleva número de folio, probablemente se insertó en un segundo momento y esto explicaría la posición insólita a final de texto.

Todas las demás dedicatorias faltan por completo y uno de los detalles que mayormente llama la atención es la inserción tanto de los Coros como de los Entreactos de la *Segunda Parte...* al final de la *Primera Parte...* . Aun la fe de erratas y la dedicatoria a las hermanas están ubicadas en un sitio distinto con respecto a la primera edición.

La reedición de la *Segunda Parte*...es un auténtico “caso”, porque la portada es igual a la de la primera edición, pero el texto, los paratextos y la disposición de los mismos son diferentes.



Portada de la *Segunda parte*... de la reedición (1627)



Portada de la *Segunda parte*... de la primera edición (1624)

Que la *Segunda parte*... de la edición de 1627 esté fechada 1624 es un elemento que despierta algunas dudas con respecto a la efectiva reescritura de la *Tragicomedia* por parte de Feliciano, o por lo menos de la obra entera. Además, parece que Pedro Craesbeeck nunca imprimió ninguna *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, conforme a las investigaciones llevadas a cabo y de las que daremos cuenta en el siguiente apartado.

En la *Segunda parte*... se observan solamente algunas tachaduras y en el folio 40v de A4 aparece una anotación [dios de los caçadores] abajo a la derecha que falta, por ejemplo, en A5:

Gua. Bellas Ninfas, mas hermosas,
 que el fresco, y florido mayo,
 abrafadoras, que rayo,
 y que el almizcle olorosas:
 Mas blancas que blanca nieue,
 y mas suaves, y lindas,
 que las camuefas y guindas,
 y el roxo Sol, quando llueue.
 Si es Pan Dios de los pastores,
 y de los huertos Vertuno,
 Guaforapo, aunque cabruno,
 Desde el conejo medroto,
 animal ninguno aurá,
 que se nos escapará
 hasta el jauali cerdoso.

A4

Gua. Bellas Ninfas, mas hermosas,
 que el fresco, y florido mayo,
 abrafadoras, que rayo,
 y que el almizcle olorosas:
 Mas blancas que blanca nieue,
 y mas suaves, y lindas,
 que las camuefas y guindas,
 y el roxo Sol, quando llueue.
 Si es Pan Dios de los pastores,
 y de los huertos Vertuno,
 Guaforapo, aunque cabruno,
 Desde el conejo medroto,
 animal ninguno aurá,
 que se nos escapará
 hasta el jauali cerdoso.

A5

Si repetimos el cotejo entre los tres testimonios que, anteriormente, hemos tomado como referencia, este es el resultado:

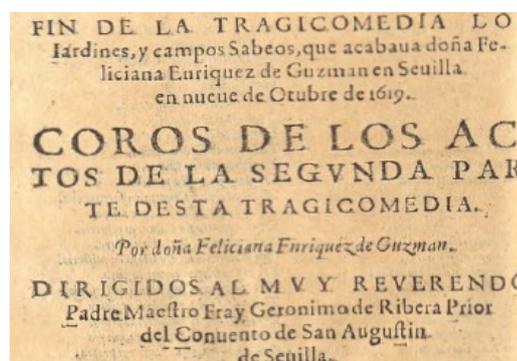
T (1624)	A1 (1624)	1627
<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don Lorenzo de Ribera Garavito • Décimas de Caliope • Soneto de Clarisel • Soneto de Maya • Gótico Cartel • <i>Segunda Parte...</i> • Coros dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito • Entreactos a doña Leonor Correa de Guzmán • Respuesta 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • - • - • - • Soneto de Maya • Gótico Cartel • <i>Segunda Parte...</i> • Coros dirigidos a fray Jerónimo de Ribera Garavito • Entreactos a doña Leonor Correa de Guzmán • Respuesta 	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • A don Lorenzo de Ribera Garavito • Décimas de Caliope • Soneto de Clarisel • Soneto de Maya • Gótico Cartel • <i>Segunda Parte...</i> • - • - • - • Carta Ejecutoria • A los lectores • Soneto de Apolo • Soneto de doña Carlota

La “Carta Ejecutoria”, “A los lectores” y los dos sonetos que siguen aparecen en esta *Segunda parte...* en lugar de la *Primera parte...* . Es más, según se puede notar, aunque la reedición presente la portada de 1624, no se trata del mismo texto. Y, como ya señalábamos antes, los coros y los entreactos están todos en la *Primera parte...* .

En esta segunda edición figura un adorno tipográfico tras el cierre de la *Tragicomedia* (f. 45r), el cual falta en la primera edición y en su lugar están los coros (f. 25v). Sin embargo, se mantiene la fecha 9 de octubre de 1619 para indicar la conclusión de la redacción de la obra, pero podría ser –otra vez– solamente una fecha simbólica.



Cierre de la obra y adorno f. 45r (1627)



Cierre de la obra y Coros f. 25v (1624)

Los resultados obtenidos del cotejo entre los testimonios, primero, fechados 1624 y 1627 y a partir de allí entre solamente los de 1624 nos llevaron a la elección del “texto base”. Esta larga y minuciosa tarea fue fundamental, como Zulaica explica (2018, 301), aun con el fin de:

[...] detectar las variantes textuales del mismo modo que se hace con las obras de transmisión manuscrita, pues la edición de un libro de transmisión impresa —o sea, compuesto en la imprenta manual de dos golpes— no puede considerarse crítica si no se cotejan los varios ejemplares conservados. Obviamente, toda edición podrá ser más o menos perfectible, en función de la atención prestada a dichos ejemplares; es decir, el cotejo de nuevos ejemplares conlleva, potencialmente, el descubrimiento de nuevas variantes textuales, ya que cada ejemplar puede ser único en la configuración de sus formas. Y no debe caer en saco roto que la inmensa mayoría de los ejemplares de estas ediciones se ha perdido, luego la información recuperable estará siempre lejos de comprender la realidad bibliográfica completa.

Al confrontar el texto de 1624 con el de 1627 saltaron a la vista las carencias del segundo, a pesar de ser la reedición. Una vez completado este análisis, hemos seleccionado la primera edición y hemos cotejado los testimonios de ese grupo, observando que aquel que se encuentra custodiado en la Biblioteca Colombina de Sevilla es el más adecuado para la redacción de la edición crítica que vamos a proponer en el presente trabajo.

3.2 La misteriosa impresión de la *Tragicomedia*

Doña Feliciana Enríquez de Guzmán fue sin duda una mujer extraordinaria, según se ha podido apreciar en el capítulo anterior, y su vida estuvo marcada por algunos acontecimientos que asombran, por la época en la que vivió, como por ejemplo las segundas nupcias que contrajo, a los pocos meses de haber muerto su primer marido, con don León Garavito y la redacción de una tragicomedia contracorriente y desafiante.

Ahora bien, a la hora de estudiar más de cerca el texto de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, van surgiendo muchas preguntas y quedan algunos misterios más sin resolver. Antes que nada, ¿cómo consiguió doña Feliciana imprimir la obra? ¿Por qué imprimirla en Portugal?

En cada una de las dos portadas (*Primera Parte...* y *Segunda Parte...*) del año de 1624 –como hemos presentado en 3.1– de la *Tragicomedia*, aparece el nombre del impresor a quien se le encargó el trabajo, es decir un tal Ierome Carvalho y Pedro Craesbeeck, uno activo en Coimbra y uno en Lisboa, respectivamente. Pero, si buscamos entre los impresores portugueses, Ierome Carvalho no aparece, ni siquiera bajo nombres parecidos como Jerome, Iacobe o Jacobo.

Es más, la *Primera Parte...* de la edición de 1627 se encomienda a otro impresor, Gerardo de la Viña (o de la Vinha) de la ciudad de Lisboa, quien, al parecer, no puso mucho cuidado en su trabajo, porque el resultado fue bastante caótico, especialmente en el des-orden que le dio a los paratextos. ¿Es por qué él solía trabajar de esa manera tan descuidada, o es que no le interesaba el trabajo?

En el presente capítulo deseamos aclarar, hasta donde podamos, lo que quizás le pasó al texto de la *Tragicomedia* y lanzar algunas hipótesis que puedan justificar el curioso caso de la impresión de esta obra: comprender por qué razón se imprime en Portugal, quiénes eran esos tres impresores y, para terminar, si es plausible plantear hasta un caso de falsos pie de imprenta.

¿Quién o quienes pudieron ser los impresores que realmente se ocuparon de la obra de doña Feliciano? La verdad es que es bastante difícil llegar a determinarlo; sin embargo, podemos lanzar algunos nombres, todos impresores que llevaban su propia actividad más cerca de lo que se podría pensar, es decir en la misma ciudad de Sevilla. Nos centraremos especialmente en Francisco de Lyra, sevillano, quien fue hasta encarcelado durante un tiempo por haber falsificado unas cuantas impresiones a lo largo de su vida.

La edición objeto de nuestro estudio, custodiada en la Biblioteca Colombina de Sevilla, fue impresa por Ierome Carvalho en Coimbra (*Primera Parte...*) y por Pedro Craesbeeck en Lisboa (*Segunda Parte...*), ambas en 1624.

La impresión fue costeadada por el segundo marido de doña Feliciano, don Francisco de León Garavito, según se puede leer al principio de las 'Licencias' del año de 1623 contenidas en la *Tragicomedia* (pág. 364): «Diz Gerardo de la Vinha, impressor de livros nesta cidade, que ele quer imprimir a sua costa o livro intitulado *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, composto por dona Feliciano Enriquez de Guzman.»

Además, Piedad Bolaños apunta que en el inventario de la biblioteca de don Francisco, fechado 25 de abril de 1629, se constata la existencia de unas 440 copias de la *Tragicomedia* que se guardaban en su propia casa: «Este elevado número de ejemplares en casa de doña Feliciano y de don Francisco de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* nos indica que eran propietarios de la edición de la obra» (2007a, 10).

Bolaños hace bien apostillar que 440 copias sin vender eran todavía muchas, pero puede que no fuera un fracaso como podría pensarse, ya que «era frecuente editar entre 1000 y 1500 ejemplares» (2007a, 11) en la época, según también Muñoz Sánchez (2018, 17) apunta: «La edición de un libro impreso en el Siglo de Oro oscilaba entre los mil y los mil setecientos cincuenta ejemplares, con una media de mil quinientos.»

El destino de la tirada que se hizo de la *Tragicomedia* representa hoy en día uno de los principales interrogantes, porque hasta ahora se han localizado referenciados un número escasísimo de ejemplares (apartado 3.1). Al tema de la difusión de la *Tragicomedia* le dedicaremos espacio en el apartado 5.6, pero podría ser objeto de un trabajo de investigación mucho más exhaustivo, que desde luego tomaremos en el futuro, con el fin de localizar el mayor número de ejemplares de la obra repartidos, quizás, en bibliotecas públicas o privadas del mundo.

Es llamativo el hecho de que se sacaran tantas copias de la *Tragicomedia*, puesto que en la época se solían imprimir solamente las piezas que gozaban de éxito, como constata Díez Borque (2015, 177):

Los autores de comedias se preocuparon de dar a la imprenta los textos de éxito, en gran parte por lo que suponía de negocio. [...] hay que señalar que, de los títulos inventariados, un tercio corresponden a recopilaciones de comedias (o autos y entremeses) de varios autores, forma habitual de presentación editorial del teatro áureo, especialmente las llamadas *Partes de Comedias*, que [...] reunían doce comedias y constituían el procedimiento habitual de publicación colectiva.

La otra modalidad de publicación en boga era llamada *suelta*, que, según Vega García-Luengos (2009b, 36) explica:

Este producto terminó por dominar el mercado de los impresos teatrales. El formato facilitaba su adquisición por parte de los clientes, pero, sobre todo, debía de resultarles más rentable a los productores. Además, permitía atender también los gustos de quienes se decantaban por los tomos de a doce; bastaba para ello juntarlas, añadir portada, e incluso preliminares, y encuadernarlas. [...] La fórmula la exprimieron especialmente los libreros sevillanos durante los años de suspensión de licencias entre 1625 y 1634. A juzgar por algunos casos, a los clientes no les echaba para atrás ni las faltas de homogeneidad más manifiestas.

En el caso de la *Tragicomedia*, ¿cómo se puede hablar de éxito si ni siquiera sabemos si se representó? Y, no obstante, no se editó solo en 1624, sino una segunda vez en 1627. Por lo tanto, se podría pensar que, efectivamente, se llevó al escenario y que no se ha conservado ningún testimonio fiable de eso, o bien que se imprimió igualmente, a pesar de su escasa o nula fortuna escénica. Si damos por hecho la primera hipótesis, ¿quién se atrevió a poner en escena una pieza al estilo clásico y de tan larga duración? La *Tragicomedia* no garantizaba ningún negocio, porque en aquellos años ya iba

triunfando el *Arte nuevo* de Lope de Vega. Además, Feliciano deseaba que su obra se representara en un espacio íntimo (el convento donde sus hermanas se encontraban) y para nada en un corral o un coliseo.

Por consiguiente, podemos apostar que se decidió imprimir la obra a pesar de la puesta en escena y que la impresión fue llevada a cabo a costa de don León Garavito. Quizás fue un regalo que él le quiso hacer a su esposa para compensar los muchos años que ella había dedicado a la redacción de su *Tragicomedia*. O bien, la autora quisiera verla impresa, sabiendo que lo hacía alguien de la familia, ya que, probablemente, se quedaría sin imprimir por los motivos que acabamos de explicar.

¿A qué viene, entonces, Portugal? ¿Se ofrecían allí unos costes menores? ¿La Inquisición portuguesa trabajaba de una manera menos estricta que en el Reino de Castilla? ¿O, en realidad, se le encargaron las ediciones a un impresor sevillano que falsificó el pie de imprenta para abaratar costes y evitar el Santo Oficio? La última opción no es de descartar, puesto que (Vega García-Luengos, 2009b, 33)

Durante los años de suspensión de licencias, los empresarios del libro, sobre todo sevillanos, intentaron salir a flote con operaciones que sorteaban la legalidad, y la colección dio lugar a la aparición de supuestas partes con diversos tipos de falsificaciones, como cambios de fechas y lugares de impresión, reaprovechamiento de materiales anteriores, recopilaciones de sueltas, etc.

Vamos a ver un poco más de cerca el panorama editorial en aquellos tiempos, tanto en el Reino de Portugal como en el de Castilla y, desde luego, en Sevilla.

3.2.1 La Inquisición portuguesa durante la Unión Dinástica

El Reino de Portugal en 1624, el año, recordemos, en que se dio a imprimir la *Tragicomedia* por primera vez, formaba parte todavía de la Unión Dinástica. De hecho, en 1578 muere trágicamente en la batalla de Alcazarquivir el rey Sebastián de Portugal, desde luego un acontecimiento gravísimo que abrió paso a un proceso sucesorio que culminó con la proclamación de Felipe II de Castilla³¹, como mandatario del reino de Portugal. La Unión Dinástica perduró hasta 1668, fecha en la que el reino de Portugal conquistó su independencia y se firmó el Tratado de Lisboa.

³¹ En Portugal sería conocido como Felipe I.

Ahora bien, a pesar de la situación política y de la estrecha relación entre los dos reinos por ser controlados por el mismo monarca, Portugal mantenía su autonomía en algunos aspectos legales e institucionales, entre los cuales figuraba el Santo Oficio, según explica López-Salazar Codes (2011, 188-193):

A partir de la integración de Portugal en la Monarquía Hispánica, el reino pasó a estar gobernado por un rey ausente, si exceptuamos los dos años y medio que Felipe I vivió en Lisboa o el breve viaje de Felipe III. Esta lejanía provocó cambios sustanciales en el sistema de despacho de los asuntos de gobierno, gracia y justicia. [...] en Lisboa residiría siempre un virrey, miembro de la familia real o portugués, o bien un consejo de gobernadores. [...] a pesar de que [...] durante los sesenta años de la Unión Dinástica los monarcas transmitieron órdenes al Santo Oficio a través de virreyes y gobernadores, la Inquisición se opuso, siempre que pudo, a esta práctica [...] y argumentó siempre que la Inquisición era un tribunal apostólico independiente de justicias e instituciones seculares.

Por ejemplo, en Portugal no se prohibieron las concesiones de las licencias para imprimir, lo que al revés sí ocurrió en Castilla desde 1625 hasta 1635. Moll (2009, 2) argumenta que esta disposición la dio la Junta de Reформación el 6 de marzo de 1625, donde dice:

Y porque se ha reconocido el daño de imprimir libros de comedias, *nouelas ni otros deste género*, por el que blandamente hacen a las costumbres de la juventud, se consulte a su Majestad ordene al Consejo que en ninguna manera se dé licencia para imprimirlos.

El dato más interesante es que, sigue Moll, los libreros y los editores entonces empezaron a falsificar «las indicaciones tipográficas, simulando ediciones hechas en los reinos de la Corona de Aragón, o imprimen ediciones contrahechas a otras originales de dichos reinos» (2009, 3). Ese dato viene al hilo para explicar lo que pudo pasar con la segunda edición de la *Tragicomedia*, puesto que se dio a imprimir en 1627, es decir dos años después de la disposición legal de la Junta. En ese caso, se podría pensar que doña Feliciano mandó imprimir su obra en Portugal para escaparse de esa prohibición, o bien se quedó en Sevilla y se falsificó, ya que la capital andaluza resultaba ser uno de los centros más activos en la falsificación de los pie de imprenta de la época.

Sin embargo, en el caso de la primera edición de la *Tragicomedia* no es posible traer a colación dicha ley, porque estamos en 1624. Aparentemente, no tiene ningún

sentido ese viaje a Coimbra y a Lisboa del matrimonio León Garavito-Enríquez de Guzmán para pedir que se imprimiera una obra dramática allí, cuando en el Reino de Castilla todavía no existía ninguna prohibición especial. Pero en la 'Licencia' de 1624 figuran los nombres de los inquisidores portugueses que dieron la aprobación para la impresión, por lo tanto se supone que realmente se mandó imprimir la *Tragicomedia* en Portugal.

Dicha 'Licencia' está dirigida a fray Tomás de São Domingos, conforme a una disposición del rey Felipe III gracias a la cual se concedía un encargo perpetuo a la Orden de Santo Domingo, en el Consejo General (Lopez-Salazar Codes 2011, 222). En los años de la Unión Dinástica fray Tomás era diputado de la Inquisición de Lisboa junto a otro dominicano (fray António de Sousa), tres eremitas de San Agustín (fray Luis de Beja, fray António Freire y fray João de Valadares) y un trinitario (fray Manuel de Lemos), siempre según las detenidas investigaciones de López-Salazar Codes (2011, 299).

Los revisores de la *Tragicomedia* que aparecen en la 'Licencia' son:

Antonio Díaz Cardoso [António Dias Cardoso]

Juan Álvarez Brandoán [João Álvares Brandão]

Gaspar Pereira

Don Joan da Silva [João da Silva]

Fray Tomás de Portes

Francisco de Gouvea [Francisco de Gouveia]

Tal y como se puede comprobar en las dos páginas que ocupa la 'Licencia' (pág. 373 del presente trabajo), fray Tomás de São Domingos otorga la licencia para la impresión de la obra, sentenciando que

Vista *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, composta por doña Feliciano Enríquez de Guzmán, sevillana, não tem cousa que impida poderse imprimir, antes tem muita lição de humanidades e poesías e não será de pouco entretenimento aos curiosos, principalmente por ter tal autora, porque sempre se estiman as letras e poesías de esta qualidade. En S. Domingos de Lisboa a 14 de Janeiro de 1624.

A continuación, el obispo Viegas, aunque su nombre correcto es Rui Pires de Veiga, da el visto bueno para la impresión:

Vista a informação, podese imprimir a *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, composta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán e depois de impresso, torne conferido com seu original e se dar licença para correr e sem ella não correrá. Em Lisboa a 6 de março de 1624.

Por lo cual, después del 6 de marzo ha de recibir otra licencia, una vez ya impreso.

Para terminar, otro inquisidor, Caldeira Araújo da su parecer: «Que se possa imprimir este livro, vistas as licenças do Santo Oficio e ordinario. Em Lisboa a 16 de abril de 1624».

La disposición y la forma de esta 'Licencia' es muy convencedora, además sigue perfectamente los dictámenes de la época que se hicieron obligatorios a partir de la dos *Pragmática* de 1502 y de 1558 respectivamente, según explica Simón Díaz (1983, 19-21):

La primera vez que se establece la obligación de someter los originales a censura, es en virtud de la Pragmática dada por los Reyes Católicos en Toledo el año 1502 [...] El cumplimiento de esta obligación apenas si suele reflejarse con la fórmula "Con licencia" en la portada o en el interior, sin precisar casi nunca quien la otorgó en concreto. [...] La difusión del protestantismo había redoblado la actividad de la Iglesia, y el Estado se consideró obligado a actuar por su parte, lo que hizo la Pragmática firmada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558 [...] que [...] adoptaba una serie de previsiones encaminadas a evitar cualquier engaño.

Estas “previsiones” en concreto eran la Aprobación, la Licencia, la Tasa y la Fe de Erratas, todas las cuales aparecen al principio de la *Tragicomedia*. En suma, parece que para la Inquisición portuguesa no había ningún problema en que se publicara la obra, había merecido entonces la pena para don Francisco y doña Feliciano emprender ese largo viaje.

Todo encaja perfectamente, excepto un par de detalles que han salido a lo largo de nuestra investigación. Antes que nada, López-Salazar Codes, especialista en historia de la inquisición portuguesa, nos informó personalmente de que el obispo Rui Pires Veiga dejó sus cargos en 1612. ¿Cómo pudo, entonces, dar su aprobación en 1624?

El segundo detalle, que es más singular aún, se encuentra justo en la primera línea de la 'Licencia': no es Ierome Carvalho quien la pide, como tendría que ser ya que fue él el impresor, sino que fue Gerardo de la Viña, es decir el señor que se ocupó de la segunda edición de la *Tragicomedia* en 1627. Volvamos a reproducir la petición (la negrita es nuestra): «Diz **Gerardo de la Vinha**, impressor de livros nesta cidade, que elle quer imprimir a sua costa o livro intitulado *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, composto por doña Feliciana Enriquez de Guzmán».

La petición lleva fecha del 14 de noviembre de 1623 y ya hemos anticipado que, por lo visto, no existió ningún Ierome Carvalho en la historia de la imprenta de la ciudad de Coimbra. Está claro que los datos aquí dejan de encajar y que hay solamente una manera para intentar arrojar luz sobre esa misteriosa impresión, o sea ver un poco quienes eran los tres impresores que aparecen en los pie de imprenta de la *Tragicomedia*: Pedro Craesbeeck, Ierome Carvalho (¿?) y Gerardo de la Viña.

3.2.1.1 Familia Craesbeeck

Vamos a empezar por el más conocido, no solo de los tres impresores que nos interesan, sino de la Península Ibérica en esa época. Pieter van Craesbeeck, así era su nombre en principio por ser su familia de origen flamenca, nació en Antuérpia en 1572. Allí, ya en 1583 era aprendiz en el taller de un tipógrafo muy famoso en aquella época, Christophe Plantin. Con veintiocho años se fue a Lisboa, donde había una comunidad flamenca y se casó con Susana Domingues de Anvers, que le daría tres hijos, Lorenzo (1599), Pablo (1605) y Catalina. Trabajó algún tiempo también con otro impresor, Manuel de Lira, quien le dejó su casa cuando tuvo que mudarse a Évora. El joven Craesbeeck empezó así a ejercer su oficio. En 1597 todavía se firmaba con nombre latín 'Petrum Craesbeeck', como se solía hacer, y, a partir de 1598, comenzó a utilizar la versión portuguesa de su nombre, es decir 'Pedro Crasbeeck' en un primer momento, una versión que, un poco más tarde, se fue consolidando como 'Pedro Craesbeeck', la que hoy en día mas se conoce.

Como su negocio iba bien y crecía mucho, decidió abrir otro taller en Coimbra, que, sin embargo, duró solamente dos años (1608-1609). En 1617 fue nombrado Caballero de la Casa Real, al igual que Jacobo Cromberger, convirtiéndose así en

impresor real, como se puede apreciar en las palabras de Felipe III, que vamos a reproducir (Alves Dias, 1996, XII):

«Havendo respeito Pedro Craesbeck alemão empreçor aver muitos annos que reside em esta cidade, e a boa conta que de si particularmente tem dado, e a ser o melhor e o mais antigo impressor que hoje ha, e a ter a melhor impressão estampas e caracteres que os outros impressores deste Reino, [...] Ei por bem a me praz de lhe fazer mercee de nome cargo de meu impreçor, e que lo dito nome se possa chamar nestes meus Reinos e senhorios de purtugal».

Con un cargo tan importante y tratándose de la imprenta más prestigiosa del Reino, Pedro Craesbeeck tenía que asegurarse el futuro de su taller. Fue por eso que decidió criar a sus dos hijos varones con esa perspectiva: Lorenzo seguiría las huellas del padre, trabajando como impresor, mientras que Pablo sería librero. Catalina, la hija menor, se casaría con el impresor lisboeta Manuel da Silva. De esta manera, «estava assim formada a base daquilo com que Pedro Craesbeeck sonhara: um grande imperio na arte da impressão.» (Alves Dias, *ibidem*) Fue así que en 1620 estrenó un nuevo taller al lado de la Universidad de Évora, donde Lorenzo podía trabajar y en 1626 abrió la librería de Pablo, en la misma ciudad.

Una vez haber dejado todo en las manos de sus hijos y después de treinta y cinco años de impecable trabajo, Pedro Craesbeeck falleció el día 14 de julio de 1632, en Lisboa, a los sesenta años de edad.

Desgraciadamente, ni Lorenzo ni Paulo estuvieron a la altura del padre y la imprenta empezó a decaer a partir de 1657. Fue Antonio, uno de los hijos de Pablo, quien llevó adelante el oficio familiar, pero añadiendo “de Melo” al apellido Craesbeeck porque no le tenía mucho cariño a sus orígenes flamencos. Así que en el pie de imprenta inició a aparecer “António Craesbeck de Melo”. Lo mismo hizo su hijo Teotonio, al cual le cedió el taller, que, sin embargo, duró poco tiempo a causa de su prematura muerte. Fue la mujer de Antonio, Inácia Maria de Carvalho, la que intentó salvar la imprenta o, por lo menos, terminar de imprimir lo que todavía quedaba en la oficina y a la que ya se le había otorgado el privilegio real.

Fueron las *Rimas* de Camões y la *Monarquia Lusitana* las últimas obras que salieron de los moldes craesbeeckianos, de hecho, en 1690, doña Inácia se vio obligada a cerrar el taller, después de casi un siglo de vida y de prestigio.

Ahora bien, los investigadores han calculado hasta hoy en día que de los Craesbeeck salieron alrededor de dos mil impresos, por lo tanto se podría esperar que dentro de ellos cabría la *Tragicomedia* de doña Feliciana. Con el objetivo de averiguar dicha hipótesis, iniciamos nuestra investigación repartida en dos fases: primero, cotejar la *Segunda Parte de la Tragicomedia* impresa por Craesbeeck en 1624 con otros trabajos suyos de los mismos años; segundo, pedir consulta a uno de los mayores especialistas del sector, es decir el catedrático João José Alves Dias de la Universidad Nova de Lisboa, quien ha estudiado detenidamente la historia de la familia Craesbeeck, realizando una imponente labor de archivo para reconstruir la trayectoria tipográfica de Pedro e hijos.

Empecemos a desvelar nuestros avances por la fase uno, o sea, por el cotejo de las impresiones de los años '20 del siglo XVII. Nos hemos fijado con atención en los detalles de las portadas de las dos ediciones (1624 y 1627) de la *Segunda Parte...*, los ornamentos tipográficos, el estilo de los caracteres y la disposición del texto:



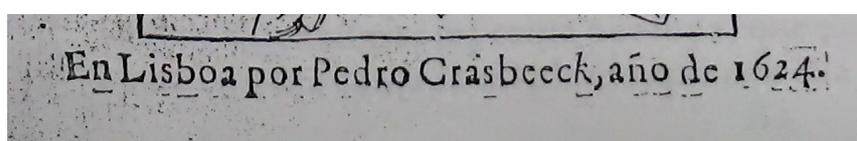
Primera Edición, 1624



Segunda Edición, 1627

Tal y como se puede observar, estéticamente las dos portadas son idénticas desde el punto de vista gráfico. Sin embargo, los detalles más reveladores se hallan en el pie de imprenta, porque hay importantes diferencias entre la *Tragicomedia* y las demás

impresiones³². Antes que nada, en los, digamos, “originales” siempre aparece “Em Lisboa. Com licença da S. Inquisição, Ordinario e Paço” o “Com licença da S. Inquisiçam, Ordinario e Paço. Em Lisboa”. Luego la firma “Por Pedro Craesbeeck Impressor del Rey, anno...”. En cambio, en la *Tragicomedia*, en el pie de imprenta, a parte de presentarse en castellano, no hay ninguna mención ni de la licencia ni de impresor real (este último es una constante en todas las impresiones de Craesbeeck) y, finalmente, se firma como “Pedro Crasbeeck” cuando ya a partir de 1621 había empezado a utilizar “Pedro Craesbeeck”.



Detalle Pie de imprenta de la *Segunda Parte de la Tragicomedia*

Por lo que se refiere a la tacografía, a los ornamentos y a la disposición del texto, todo coincide bastante; es posible que podamos decir que la *Tragicomedia* aparece un poco descuidada en algunos puntos y hay ornamentos sinceramente indecorosos, cuando Craesbeeck se dio a conocer también por la precisión y la belleza de susodichas decoraciones. Era el único que utilizaba el siguiente modelo de letra capital (Alves Dias, 1996, X):



Alternaba con estas otras: la letra 'A' de color blanco y decorada con flores (Alves Dias, 1996):

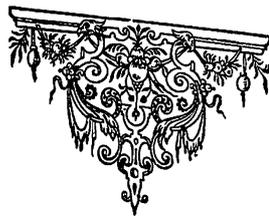
32 Aquí, por motivo de espacio, ponemos solamente algunos ejemplos. Para ver más, remitimos al libro de Alves Dias (1996), donde se presentan cien impresos fechados entre 1595 y 1690. Queremos expresar nuestro agradecimiento al profesor Alves Dias por sus investigaciones.



En cambio, en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, la letras capitales son de color negro. El motivo floral permanece, pero resulta un poco distinto del Craesbeeck original:



También para los cierres los modelos no coinciden. En Craesbeeck aparece a menudo la ilustración que reproducimos a la izquierda (Alves Dias, 1996, VIII), mientras que en la *Segunda Parte...* encontramos una figura con rostro humano y con un par de alas, bastante parecida a un ángel barroco:



Decoración utilizada por Pedro Craesbeeck, según los estudios de Alves Dias



Decoración de cierre del 'Soneto a Maya' y del Acto I, *Segunda Parte de la Tragicomedia...*, Pedro Craesbeeck, 1624.

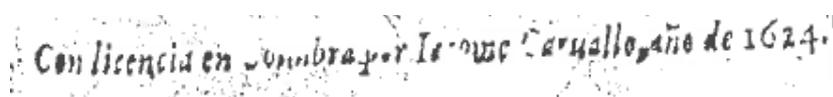
Ahora bien, puesto que el cotejo entre las distintas impresiones levantó unas cuantas sospechas por las incongruencias que acabamos de referir, fue preciso pedir ayuda a quien lleva mucho tiempo ocupándose de la imprenta portuguesa. Por eso, se

contactó personalmente con el dr. Alves Dias, quien nos informó de que todavía no ha aparecido en ningún archivo ni una referencia a la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* impresa por Pedro Craesbeeck. Efectivamente, en las bibliografías³³ que hemos consultado de obras impresas en Portugal en el siglo XVII no hay huellas de Enríquez de Guzmán, solamente aparecen en dos ocasiones el apellido dos Guzmán, un tal Francisco de Valencia y un Lorenzo de Madrid que nada tienen que ver con nuestra autora.

Es verdad que hoy en día no podemos contar aún con el catálogo completo de lo que se imprimió en dicha oficina; es posible que algunas impresiones quizás se hayan perdido y puede ser que justo allí se encontrara a doña Feliciano. Sin embargo, tal y como se ha podido apreciar, contamos con unas informaciones y unos datos bastante detallados que hacen suponer que esa Segunda Parte de la *Tragicomedia* no se dio a imprimir en el taller del famoso Pedro Craesbeeck.

3.2.1.2 Familia Carvalho, Coimbra

No hay ningún dato que pruebe la existencia de Ierome o Jacome o Jacobo Carvalho, a pesar de que en el pie de imprenta de la *Primera Parte de la Tragicomedia* aparezca este nombre. Hasta ahora se ha dado constancia de un tal Sebastião Carvalho (cuya oficina se ubicaba en Lisboa, 1600-¿?) y de Nicolau y Manuel Carvalho, padre e hijo (que llevaron la oficina en Coimbra entre 1612-1651).



Detalle Pie de imprenta de la *Primera Parte de la Tragicomedia*

³³ Deslandes, 1888; Gusmão Arouca, 2001, vol. 1.

El Sr. Gonçalves ha realizado su tesis doctoral³⁴sobre la imprenta en Coimbra en el siglo XVII. Se trata de un interesantísimo trabajo que nos ha proporcionado una gran cantidad de información sobre los impresores y los impresos que salieron de los talleres coimbrenses en los años en que se editó la *Tragicomedia* de doña Feliciania.

Gonçalves explica que a principio del siglo XVII existían dos grandes impresores: Diogo Gomes de Loureiro, quien publicó la primera parte del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y Nicolau Carvalho. Puesto que nos interesa arrojar luz sobre un impresor cuyo apellido era “Carvalho”, nos vamos a centrar en Nicolau y su hijo Manuel.

Antes que nada, hay que decir que la imprenta en Coimbra estaba íntimamente relacionada con la universidad, la cual financiaba los gastos de las oficinas que surgían a su alrededor. Fue justamente allí que Nicolau Carvalho había abierto su oficina en 1612, la cual la cede al hijo Manuel, en 1625, a causa de una enfermedad (¿la peste?). Había otro hijo, João, quien se dedicó a la carrera eclesiástica. En el año en que se editó la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, en 1624, todavía estaba activo Nicolau. Gonçalves apunta que ese impresor «deixou uma obra que se destaca mais pela sua qualidade do que pelo grande numero de titulos imprimiu» (2010, 26). Este dato es importante, porque el ejemplar de la *Primera Parte de la Tragicomedia* que salió de las manos de Ierome Carvalho carece de total calidad. Pongamos el caso de que ese Ierome fuera un pariente de Nicolau que trabajaba de aprendiz en su oficina, resultaría extraño que dejara publicar una edición tan descuidada. Además, era un taller muy conocido y se publicaban obras sobre todo de tema religioso y de matemáticas.

De hecho, si echamos un vistazo a la relación de los impresos que se editaron en esos años, resulta que en 1624 vio la luz solamente una obra literaria, impresa por Diogo Gomes de Loureiro. En efecto, ese año fue uno de los menos productivos de la década. Nicolau Carvalho no editó ninguna obra en 1624 (Gonçalves, 2010, 94 y 100).

El hijo, Manuel Carvalho, tenía un homónimo en la ciudad de Évora, quien ejerció el oficio de impresor entre 1623-1627. No se trataría de la misma persona por incongruencias de fechas y porque el hijo de Nicolau obtuvo el permiso de la Universidad de Coimbra en 1627 para seguir con la actividad paterna en esa misma

34 *A imprensa em Coimbra no século XVII*, tesis dirigida por el prof. Dias y defendida en Junio de 2010 en la Universidad Nova de Lisboa (Facultad de Ciencias Sociales y Humanas). La tesis se puede consultar en acceso abierto en internet.

ciudad (Gonçalves, 2010, 31). Una vez fallecido Nicolau en 1632, Manuel cogió definitivamente las riendas de la imprenta y las llevó, aunque de manera irregular y superando una serie de quiebras, hasta 1651 (murió al año siguiente). Él también se ocupó de textos sagrados como su padre Nicolau, y de algunos autores clásicos, dentro de los cuales destacan Cicerón y Tito Livio.

La muerte de Manuel no provocó el cierre de la tipografía, de hecho el día 5 de noviembre de 1652 la Universidad de Coimbra otorgó a su mujer, Maria Coutinha, el privilegio de impresora. Ella empezó a trabajar después de doce años, en 1664, colocándose dentro de ese reducido (y poco conocido) grupo de mujeres tipógrafas. Según las investigaciones, doña Maria permaneció activa hasta 1677 y parece que la oficina no se traspasó a ningún hijo o pariente.

Este breve recorrido por la historia de la familia Carvalho de la primera mitad del Seicientos, sirve para demostrar la efectiva inexistencia de ningún Ierome. La ciudad de Coimbra contaba en ese siglo con dieciocho impresores, aunque no todos poseían un taller propio. A este dato se ha llegado gracias a los pies de imprenta y también se sabe que algunos tipógrafos menores trabajaban para los demás, debido a la falta de oficina propia (Gonçalves, 2010, 13). Se podría, entonces, pensar que Ierome Carvalho cupiera dentro de este grupo de 'impresores menores', sin embargo hay dos observaciones que hacer.

Primero, ¿cómo es posible que su nombre apareciera en el pie de imprenta de la *Tragicomedia*, si se trataba de un impresor menor? Él hubiera podido trabajar en alguna de las tipografías, pero en portada se habría puesto el nombre del editor 'oficial'. Hubo solamente dos casos especiales de impresores menores que, sin embargo, aparecen en el pie de imprenta. Uno fue Estevão Marques de Araújo y el otro Jorge Rodrigues, quien trabajó para Nicolau Carvalho. Gonçalves (2010, 89) apunta que existió un tercer Manuel Carvalho, que era componedor y residía en Coimbra. Pero el dato más sorprendente es que de un tal Ierome Carvalho no hay ninguna huella³⁵.

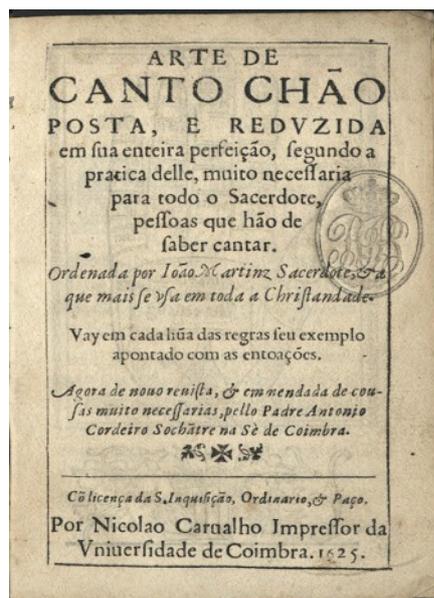
En segundo lugar, como ya se ha comentado anteriormente, no fue Ierome Carvalho quien pidió licencias para la impresión de la *Primera Parte...* de la *Tragicomedia*, sino que fue Gerardo de la Viña.

35 Para mayores detalles, véase la reconstrucción de la genealogía de la familia Carvalho en la página II del Apéndice de la tesis doctoral del dr. Gonçalves.

Para terminar, desde el punto de vista gráfico y de la encuadernación, empezando como siempre por la portada, en la *Tragicomedia* faltan muchísimos detalles que debían de aparecer. Por ejemplo, 'Impressor da Universidade' y 'Com licença do Sancto Officio e Ordinario' o bien 'Com licença da S. Inquisição'. Las portadas de Nicolau Carvalho de la década de los Veinte se presentaban así³⁶:



Annotationum in caput [...], Fr. Gregorio Baptista..., ex officina Nicolai Carvalho, 1621.



Arte de canto chão posta [...], Em Coimbra: por Nicolao Carvalho impressor del Rey, & da Universidade, 1625.

Por lo que se refiere a los ornamentos, Gonçalves (2010, 231) especifica que

Os ornamentos tipográficos que são utilizados pelas oficinas de Coimbra são, essencialmente de três tipos: os frisos utilizados, frequentemente, para abertura da obra ou de um capítulo; as gravuras, geralmente decoradas com motivos vegetalistas, utilizadas para preenchimento de espaços, como a inclusão de representações de cestos de plantas e flores no final dos capítulos; as pequenas vinhetas, de diversos padrões, que, pela sua combinação, à semelhança de mosaicos, permitem formar construções.

36 Las imágenes pertenecen a RNOD (Registo Nacional de Objetos Digitais) de la Biblioteca Nacional de Portugal, que se puede consultar libremente en línea. <<http://rnod.bnportugal.gov.pt/rnod/>> [10/09/2019]

Ahora bien, en los ejemplares de la *Primera Parte de la Tragicomedia* no aparece ningún friso o grabado. Los únicos elementos decorativos son un adorno xilográfico en la 'Dedicatoria' a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán:



y una letra capital floral que abre la “Dedicatoria” a la prima Ana:



Estos dos elementos podrían ser los que más se acercan a los ornamentos de los que habla Gonçalves, sin embargo, la calidad de la imagen deja bastante que desear por la belleza decorativa que, en cambio, caracterizaba la imprenta coimbreense, tal y como se puede ver en las letras capitales que reproducimos a continuación (Gonçalves, 2010, 284-287):



Estamos delante de un verdadero misterio porque, a la luz de lo que acabamos de exponer, resulta muy difícil apostar por la efectiva existencia de Ierome Carvalho. De hecho, a parte de los datos históricos y genealógicos sobre la familia Carvalho y de las marcas tipográficas de la Coimbra de la época –los cuales poco tienen que ver con la *Primera Parte de la Tragicomedia* y el supuesto impresor– todavía queda sin respuesta la pregunta que nos hemos planteado desde el principio, o sea ¿cómo pudo ser que el impresor fuera uno y quien pidió licencias otro? Además, hasta ahora no ha salido de ningún archivo portugués ninguna obra con el título *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, ni el nombre de doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

En fin, dos de los tres impresores implicados probablemente se tengan que descartar; queda el último, Gerardo de la Viña, del cual vamos a hablar en el siguiente apartado.

3.2.1.3 Gerardo de la Viña

Volvemos a la Lisboa del siglo XVII. Contrariamente a Ierome Carvalho, de Gerardo de la Viña tenemos noticias. Como ya hemos documentado, su nombre de pila aparece en la 'Licencia' de la edición de la *Tragicomedia* impresa en 1624. Además, fue quien se encargó de reeditar la *Primera Parte...* de la misma, en 1627, aunque en la 'Licencia' no aparezca su petición y se siga fechando en 1624. Es decir, la 'Licencia' que encontramos en la segunda edición de 1627 es la misma de 1624, pero falta la petición del impresor. Según Dias (2006, 52), aunque tengamos pruebas de la existencia de Gerardo de la Viña, esto no significa que se pueda hablar con claridad ni de su vida ni de su oficio:

Quem era este Gerardo de la Vinha é uma pergunta que ainda não sabemos responder. Segundo Inocêncio, a sua nacionalidade seria a espanhola, dando-o como impressor radicado em Lisboa entre 1621 e 1627, Maria Isabel Loff antecipa o começo da sua actividade para 1620. [...] Gerardo de la Vinha nada nos deixou escrito, que se conheça sobre a sua vida. E, para lançar ainda mais confusão sobre a sua origem, adaptava o nome às ortografias de cada uma das línguas utilizadas na impressão, variando, por vezes, entre a folha de rosto e o *colofón*, essa forma gráfica, dentro de um mesmo idioma. Vejamos alguns exemplos: em português utilizou Geraldo, Giraldo e Gerardo da Vinha; em castelhano utilizou Geraldo, Giraldo e Gerardo de Vinha; Geraldo e Giraldo de la Viña.

Efectivamente, en la portada de la segunda edición aparece el nombre en castellano “Gerardo de la Viña”:



Mientras que en la 'Licencia' es en portugués, Gerardo de la Vinha, aunque, en realidad, tuviera que haber sido 'da Vinha', según la ortografía portuguesa.

Ahora bien, de lo poco que se sabe sobre este impresor, Alves (2006, 56) comenta que heredó el taller de los hermanos António y Vicente Álvares, los cuales solían utilizar una tacografía bastante peculiar, por no decir única en Lisboa y utilizada también por Gomes de Loureiro en Coimbra. Esa es la que luego se apreciaría en los trabajos de Gerardo de la Viña:

A oficina da família Álvares incluía dois jogos de capitulares [...] Tratava-se de jogos de letras adornados de elementos fitomórficos [...] Esses mesmos jogos de letras capitulares, para além de idênticos tipos e corpos de letras, iram a constituir o parque tipográfico de Gerardo da Vinha.

Por lo tanto, de una impresión de Gerardo de la Viña tendremos que esperarnos unas letras capitales de este tipo:



En cambio, en la edición de la *Primera Parte de la Tragicomedia* aparecen estos modelos, muy distintos y, sin duda, más “básicos”:



Además, no hay ningún tipo de adorno xilográfico, las páginas figuran de la siguiente manera y el texto dramático se dispone en dos columnas:

PRIMERA PARTE DE LA TRAGICOMEDIA
de los Jardines, y Campos Sabeos.

PERSONAS.

Clarifil Príncipe de Esparta, y de My
cenai, por otro nombre Crifilo.
Belaride Rey de Macedonia, por otro
nombre Lislanfo.
Belaride Rey de Arabia.
Feliciano Princesa de Chipre.
Clarifil Princesa de Chipre.
Firano escudero de Clarifil.
Tleda hija del Conde de Calineo de Ce-
lene de Frigia.
Ermila doncella de Belidiana.
Sinamber Ju espajo.
Dilinarde, Daliso, Mardo, Oton, Fr. m-
cardo, Belinardo, Orbeo, Ylanfo;
Orestia, Cavalleros de Arabia.
Otros Cavalleros Griegos, y Macedones
Venus, Iuno, Hymeneo, Dioses de las bo-
das.
Adonis, hijo de Cyniras Rey de Chipre,
de Fenicia de Arabia, y Tancaya, y
de Mirra su hija.
Cupido hijo de Marte, y de Venus.
Orfeo, y Eurydice desposados.
Apolo, y Arifon músicos.

PROLOGO.

DDe dos Amantes, que en sus tiernos años
Se amaron, y adoraron con invidia,
Y emulacion de muchos enemigos,
Desde el primero instante, en que se vieron,
Y en el mismo en sus almas dulcemente
Con reciproco amor se transformaron;
Aunque ella se mudó, y a el que fue firme,
Remuneró el muy Alto con ventajas;
La Historia en nuestros tiempos sucedida,
Que vio el famoso Betis, y otro Rio,
Y oy leen escrita por sus verdes alamos;
Cifra nuestra Poeta Sevillana
En su Tragicomedia, que en Arabia,
Finge aver sucedido en los Sabeos,
Campos, y sus jardines, que gozaron
Los amores de Venus, y su Adonis.
Los alcañanos de estos tiempos fueron
Los que vio el mismo Betis, expeliendo
Los viles excrementos Agarenos.
Que sus claros Crinales enturbavan;

Y los

Biblioteca Nacional de España

de los Jardines, y Campos Sabeos.

8

Bel. En este pascor yo tambien turtro,
por que las que mas aman, mas se equiviran;
y feria posible si entendiessen
aveillas alguien visto, las rompiessen.
Ella. En que forma podrianos presenciar
hallarnos a la gloria, y alegria,
de que se vestiran flores, y fuentes
con la presencia de tu Aurora, y mia?
Bel. Dos sayos vaquetados suficientes
son, a darnos tan grato y dulce dia,
que nos transformaran en jardineros,
y ellos nos prestaran dos escuderos.

Fuiste.

ACTO SEGUNDO.

Scena primera.

Belaride Rey de Arabia, Dilinarde, Daliso, y otros Cavalleros

y. De aqui alli el palenque fea,
por que desde su ventana
el torneo Belidiana
con su prima a placer vea.
al. El lugar es competente
para el torneo, y la lucha,
que aunq gente avielle mucha,
es capaz, y suficiente.

CENA SEGUNDA.
del acto segundo.

inamber, Rey de Arabia, Dilinarde,
Daliso.
Yo. Quiereme tu Alteza oyr
solamente una razon,
que no admite dilacion?
Rey. Vna, y mas puedes dezir.
Yo. Conviene a tu real Corona,
a ti solo de descubilla,
y ofenderate en dezilla
presente alguna persona,

Miralos el Rey, y veufe Dilinarde, y
Daliso.
Rey. Poderoso Rey, tu honra,
tu honra se meoscaba.
Rey. Que dizes? Si, o Rey se acaba
con grande infamia, y deshora.
Rey. Estas loco Sinamber?
Yo. El gran Lapiteo quidiera,
lo eliviera, y no quisiera
tu honor en otro poder.
Rey. En que forma? Si, la Princesa,
la Princesa mi sehora
a un traydor ama, y adora,
de su amor rendida, y prefa.
Crifilo es, señor, la llama
de tu honra, y el traydor,
que con reciproco amor,
siendo de ella amado, la ama.
En este punto a Lidiano
su amigo el proprio Crifilo
contava la historia. Crifilo,
ami vejez tal de cano?

Yo. Al

Sin embargo, entre las impresiones llevadas a cabo por de la Viña y que Dias apunta en el Apéndice (2006, 65), resulta, efectivamente, la *Tragicomedia* de doña Feliciano:

1627

ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, FELICIANA, ? - 16--

Tragicomedia los jardines y campos sabeos: primera parte con diez coros y quatro entreactos / por doña Feliciano Enríquez de Guzmán... En Lisboa: por Gerardo de la Viña, 1627. In-4°, 26, 14 [= 15], [5] f.

Se trata de un dato interesante, que confirmaría la labor del impresor, a pesar de los muchos interrogantes que han ido surgiendo sobre la edición de la obra. Sin embargo, seguimos dudando de que fuera realmente Gerardo de la Viña el que se encargase de la segunda edición de la *Primera Parte*... Hoy en día sabemos que fueron 85 los impresos que salieron de su oficina, de los cuales 15 no se han dado aún a conocer. En el año que nos interesa, el de 1627, se estamparon 13 obras, pero solamente 11 se han localizado hasta ahora (Dias, 2006, 57). Los libros que de la Viña solía publicar tenían que ver con los siguientes temas: religión, asuntos contemporáneos y,

por último, literatura. En efecto, puede ser que este impresor haya editado la *Primera Parte de la Tragicomedia*, aunque, de nuevo, haya detalles que levantan muchas dudas y no olvidemos la cuestión de Portugal, de por qué irse hasta allí para publicar la propia obra cuando en Sevilla, al lado de la puerta de su casa, tenían las oficinas más prestigiosas de la Península.

Tal y como se ha dicho al principio, la vida de Gerardo de la Viña es igual de enigmática que la impresión de la *Tragicomedia*. De hecho, a partir de 1628 se desconoce cualquier tipo de información sobre este impresor: Alves Dias (2006, 58) habla de una desaparición misteriosa y parece que el taller pasó bajo la dirección de Manuel da Silva, el marido de Catalina Craesbeeck.

3.2.2 Controversias: ¿por qué imprimir en Portugal? ¿Falso pie de imprenta?

Según lo que hemos expuesto y documentado hasta ahora, resulta un poco difícil creer que la *Tragicomedia* se diera a la imprenta en Portugal o, por lo menos, a los talleres de Craesbeeck, de la Viña y Carvalho. Los detalles, las fechas y la efectiva existencia en el caso de Jerome Carvalho, no terminan de convencer.

Además, hay que sumar la situación que el Reino de Portugal estaba atravesando en esas décadas, o sea, una profunda crisis causada por la falta de un monarca propiamente dicho y por una gravísima epidemia de peste que debilitó la población. La secuelas fueron especialmente económicas, en particular a partir de 1621, con el aumento general de los precios. Por ejemplo, en Coimbra había poquísimos estudiantes durante la peste y eso incidió negativamente en la impresión y la venta de los libros. Y no hay que olvidar que también a los libreros portugueses les importaba mucho la rentabilidad de una obra y que, por eso, solían publicar lo que les garantizara dinero. Por consiguiente, volvería el mismo problema que la *Tragicomedia* tenía en el Reino de Castilla, o sea ¿por qué imprimir una pieza que probablemente no va a tener éxito editorial porque no se representó?

En el caso de Coimbra se podría pensar que, a lo mejor, el texto podía tener finalidades académicas, ya que la imprenta allí dependía de la universidad. Sin embargo, Gonçalves (2010, 157) argumenta que:

O panegírico estava sempre presente na produção cultural e associava-se, efectivamente, a expectativas de obtenção de benefícios através da protecção por parte de grandes personalidades do Reino, pertencessem elas à nobreza ou ao clero, começando pelos monarcas e suas famílias. Naturalmente que referimos, aqui, as obras que não estão directamente associadas aos estudos universitários ou que são produzidas no seu contexto; nestas, é vulgar que se formule dedicatórias a um grande senhor, que pode ter sido o financiador dos estudos e do sustento do estudante.

Es decir, lo que se editaba para la universidad se dissociaba de las grandes personalidades del reino. Entonces, habría que descartar la finalidad didáctica de la *Tragicomedia*, porque doña Feliciano la dirige bien a sus nobles parientes –don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán–, bien a sus dos hermanas –Carlota y Magdalena–. Está claro que esas dedicatorias nada tienen que ver con la Universidad de Coimbra, por lo tanto, la obra se habría editado independientemente del contexto académico.

Por último, falta la licencia coimbrese, porque solo aparece la que se le otorgó a Gerardo de la Viña en Lisboa. ¿Y estamos seguros de que la *Tragicomedia* se conformaría a la Iglesia católica? La Inquisición daba licencia de impresión exclusivamente a los textos que cumplieran con determinados parámetros y se trataba de un análisis minucioso que incluía la censura de las partes que iban en contra de la doctrina. Sorprende pensar que la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* obtuvo ese visto bueno, tratándose de una pieza caracterizada por la presencia de numerosos dioses paganos y referencias eróticas (que se expresan mediante figuras retóricas, pero que allí están...). Es más, parece que la única persona que se dedicó a expurgar el texto fue la misma Feliciano, porque la segunda edición de la *Tragicomedia* resulta más corta y revisada (1627, f. 24):

En la primera impresión dividí licenciosamente cada una de sus partes en tres jornadas, al uso español, usado hasta estos días, para su mas comoda representación y porque imitasen y continuasen en sí las tres partes de la comedia, prótasis, epítasis y catástrofe. Hoy que veo el edificio fraguado y firme, he quitado en esta segunda las zimbra de las jornadas a los arcos de los actos para que ellos solos lo sustenten y levanten sobre sí más galana y, artificialmente, sin la máquina, arrimo y embarazo de ellas.

Feliciano añadió este párrafo en la dedicatoria “A los lectores” de la (presunta) segunda edición de la obra fechada 1627, (aunque aparezca en la impresión cuidada por

Pedro Craesbeeck, de 1624). Otro rompecabeza más, sin duda alguna. Como ya hemos venido afirmando una y otra vez, se trata de impresiones muy descuidadas, donde las fechas son incongruentes, la calidad escasa y los paratextos no siguen el orden que se les solía dar en la época (por ejemplo, el párrafo que acabamos de citar se encuentra al final de la edición, cuando tenía que ponerse al principio).

De ahí que la hipótesis del 'falso pie de imprenta' va cobrando cada vez más peso y las investigaciones realizadas sobre el contexto sevillano de esas décadas han proporcionado datos muy interesantes que a continuación vamos a exponer.

3.3 Imprenta en Sevilla [Cotejo con obras que se imprimieron en Sevilla en aquella época]

Según argumentan Maillard Álvarez y Rueda Ramírez (2008, 3-4):

Sevilla se nos presentaba, a finales del siglo XV, como una de las principales ciudades de la Península, con un importante comercio y unas instituciones, tanto civiles como eclesiásticas, poderosas. Todo ello generaba demanda de libros y facilitaba su circulación, por eso, ya antes de la distribución de la imprenta. [...] El siglo XVI se inició prometedor para las imprentas sevillanas. Según F. Norton "el negocio del libro floreció allí como en ningún otro lugar de Castilla." No solo la ciudad y su periferia demandan libros, también aumentaban de forma continuada las necesidades del mercado americano, que son satisfechas desde Sevilla.

Observación compartida por Aurora Domínguez Guzmán (1992, 11), quien escribe que: «Hay que decir que la imprenta sevillana presenta un elevadísimo número de títulos, siendo el siglo XVI, y quizás también en el XV, la más prolífica del país».

La imprenta sevillana alcanzó su esplendor durante la primera mitad del siglo XVI, gracias a su posición estratégica, especialmente con respecto al Nuevo Mundo, al bienestar económico con el que podía contar y a un grupo de grandes impresores, dentro del cual destaca la familia Cromberger. Klaus Wagner (2008, 4) dejó constancia de «diez o más talleres que llegaron a funcionar en la ciudad», ubicados en diversos puntos del centro urbano, mientras que los librerías se concentraban en la calle Génova (hoy en día conocida como Avenida de la Constitución).

Sin embargo, a partir de la segunda mitad del Quinientos, el panorama empezó a cambiar. De hecho, se abrieron paso otros centros importantes de producción en

distintos lugares de Europa, tal como Alemania, Francia, Países Bajos e Italia. Sevilla se vio cada vez menos capaz de competir con los nuevos talleres europeos y terminó por dedicarse a la producción nacional. A eso se añadieron otros factores, los que determinaron la progresiva caída del prestigio de la imprenta hispalense. Por ejemplo, la «acuciante falta de capitales y de inversores», que «se repercutía negativamente en la calidad del trabajo y de su proyección hacia el exterior» (Wagner, 2008, 5). Otra causa fue la mala calidad del papel, el cual se tenía que importar de Francia o de Génova y con costes muy altos que no se podían sostener (Peligry, 1977, 272-274); la xilografía se utilizaba una y otra vez hasta que se gastaba.

También el control estricto por parte de la Inquisición influyó en la crisis de la imprenta castellana en general, especialmente a partir de 1559 con la publicación del *Índice* de Valdés. Finalmente, concluyen Maillard Álvarez y Rueda Ramírez (2008, 6):

A diferencia de lo que ocurriera en otras ciudades españolas, los libreros y los impresores sevillanos no llegaron a organizarse en un gremio propio [...], lo que pudo dificultar la defensa de sus intereses comunes, aunque también facilitar la competencia. Al mismo tiempo, las grandes casas impresoras de Venecia, Lyon o Amberes, instalaron factores en las ferias de Medina del Campo para colocar sus productos en el mercado hispano. Estas circunstancias traían consigo un cambio radical en la industria y el mercado del libro sevillanos, de manera que a partir de entonces Sevilla perdió su puesto como principal centro productor y distribuidor del libro en la Península.

Sin embargo, según los investigadores, la circulación de los libros no paró, pero la nueva realidad editorial sí afectó a los impresores locales, ya que Sevilla se vio invadida por libreros que dependían de las grandes oficinas de imprenta europeas. La importación de libros llegó así a triunfar sobre la producción propia.

La tipología de impreso más rentable era la de los pliegos sueltos, porque se vendían más fácilmente gracias a su finalidad, es decir, el entretenimiento de las masas, contra los libros, que eran muy caros y destinados a la minoría de los lectores. Este dato ha sido confirmado por las investigaciones de archivo, como por ejemplo las que Domínguez Guzmán (1992, 12) llevó a cabo en la misma Sevilla y que demuestran la fortuna que los pliegos sueltos tuvieron en la época, especialmente en los años de la *Tragicomedia* de Feliciana:

Es notorio que salvo un número reducido de piezas, la mayoría de los textos que hemos recogido responden a la humilde condición de pliegos sueltos (relaciones, avisos, cartas...). Estos, que duda cabe, fueron muy abundantes a juzgar por el número de los que se han conservado, dada su frágil naturaleza y escaso aprecio material que difícilmente en aquella época le harían encontrar acomodo en las bibliotecas del país, o se incluirían en los inventarios de bienes, dotes o testamentos, como en el caso de los libros. Estamos pues, ante una producción en la que escasea la presencia de grandes obras y grandes autores, al contrario de lo que había sido nota característica en las prensas sevillanas de los siglos XV y XVI.

Es importante hacer hincapié en la fortuna de los pliegos sueltos, porque la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* se editó como libro. Por lo tanto, no solo estamos delante de una pieza dramática que probablemente ni se representó, ni tuvo éxito, sino que, además, se imprimió como libro. La elección de dicho formato tendría seguramente que ver con las ambiciones de doña Feliciano, quien más de una vez afirmó no querer escribir para las masas. Pero lo que nos interesa es mostrar la incongruencia entre la época, la situación de la imprenta sevillana y el mercado librero con respecto a la publicación de la *Tragicomedia*. ¿Qué impresor estuvo disponible para invertir en una obra de teatro desconocida y que se iba a vender como libro? Está claro que el negocio sería un fracaso. Sería por eso que Francisco de León Garavito decidió costear personalmente la impresión de la obra de su esposa, ya que sabía muy bien que ningún librero hubiera aceptado una inversión de esa naturaleza.

¿Y a quién se dirigió el matrimonio, entonces? Según hemos visto, dudamos mucho de que la edición se llevara a cabo en Portugal, no obstante los pies de imprenta. Recordemos que (Díaz, 2000, 65):

El Santo Oficio estimaba que la falta de cualquiera de los datos esenciales era motivo bastante para la prohibición total de la obra y así el *Index* de Valdés en 1559, incluye entre las especies castigadas con la máxima sanción, la de los "libros en romance que no tengan título, o que no tengan el nombre del autor o del impresor, o del lugar a donde fueron impresos".

Por consiguiente, era fundamental que la *Tragicomedia* llevase esos 'datos esenciales', a costa de ser falsos. Puede ser que la pareja hubiera pedido un favor a algún impresor que ya conocían, que ya había trabajado para ellos. Es más, no olvidemos que en Sevilla se solía falsificar mucho en esa época, conforme la crisis económica y política iba intensificándose, culminando en el siglo XVII.

De hecho, Maillard Álvarez y Rueda Ramírez (2008, 8) afirman que: «Buena parte de los testimonios que han llegado hasta nosotros prueban que el motivo principal de muchos libreros e impresores para situarse al margen de la legalidad era la ambición económica»

Y, a continuación, los dos estudiosos citan (2008, 11) dos ejemplos de impresiones contrahechas que se sacaron en la segunda mitad del siglo XVI. Son los casos de los sevillanos Alonso de la Barrera y Pedro Martínez de Bañares, quienes fueron llevados a juicio por haber impreso pliegos sueltos falsos. En el caso de Barrera, en el pliego aparecían todos los datos obligatorios por ley, a partir de la licencia. Pero, como en ello se contaba la historia de un abogado que realmente había existido en Segovia, los familiares quisieron investigar sobre dicha edición y resultó que no se había impreso en Valladolid, como ponía el pie de imprenta, sino en Sevilla, en el taller del conocido Alonso de la Barrera.

Sevilla se encontraba a la cabeza del reino en cuanto a la producción de menudencias, comedias y otros textos similares que fueron un filón para mantener su negocio. Una parte de estos impresos, en ocasiones sin licencia y con pies de imprenta falsos, tuvieron un notable éxito y su consumo en grandes cantidades indica la aparición de nuevas tendencias en el uso de los textos entre los lectores sevillanos.

Desde luego, no todos los impresores que trabajaban en Sevilla en la época solían falsificar. Por ser muchos, o sea 34, no siempre para los investigadores es fácil localizar quien, efectivamente, iba en contra de la ley. Además de Alonso de la Barrera y Pedro Martínez de Bañares, hasta ahora sabemos que también Juan de León y Fernando de Lara (siglo XVI), Gabriel Ramos Bejarano, Francisco de Lyra, Juan Serrano de Vargas y Simón Fajardo (siglo XVII) usaron «todas clases de artimañas» para ganar dinero o bien incrementar las ventas (2008, 11). Lo que sorprende es que se trata de impresores muy conocidos en aquellos años y prolíficos.

Entre los nombres que acabamos de mencionar, hay uno bastante llamativo, bien por sus vicisitudes como falsificador, bien por haber cuidado la publicación de un escrito de don León Garavito. Se trata de Francisco de Lyra, del cual vamos a dar noticias en el siguiente apartado.

3.3.1 Francisco de Lyra Varreto

La actividad de este prestigioso impresor se sitúa entre 1611 y 1650. Aurora Domínguez (1992, 25) relata que Lyra probablemente nació en Portugal y que la familia poseía una oficina de imprenta en las ciudades de Lisboa y Évora. Parece que él mismo se dedicó a dicho oficio ya en 1600. A partir de 1611 se tiene noticia de su estancia en Sevilla, donde ejerció su profesión en distintos puntos de la ciudad, precisamente en las actuales calle Tetuán, calle Sierpes, calle Alfonso XII, calle O'Donnell y en la Alameda de Hércules, según Domínguez (1992, 26) señala:

El negocio de la imprenta debió de resultar bastante rentable a Francisco de Lyra pues [...] el volumen de su producción está muy por encima del de otros impresores, a lo que desde luego contribuyó su dilatada vida profesional en Sevilla, una de las más amplias. [...] Mostró Lyra un acusado interés por su oficio y a su costa editó diversas obras, entre las que destacan las de literatura por las que debió sentir cierta predilección.

Dentro de su vastísima producción, que cuenta con unas trescientas piezas, bien en pliegos sueltos, bien de gran envergadura, destacan las *Rimas* de Jáuregui (1621), el *Encomio de los ingenios sevillanos* de Ibarra (1623), las *Novelas Ejemplares* de Cervantes (1627 y 1641), el *Novus Index librorum pibitorum* del cardenal Zapata (1632), las *Ordenanzas Reales para la Casa de la contratación de Sevilla* (1647). Fue impresor del Santo Oficio y participó en la vida cultural sevillana.

Siempre en el estudio de Domínguez (1992, 183), en correspondencia del año 1625, aparecen los siguientes datos, que son muy interesantes a la hora de intentar arrojar un poco de luz sobre la misteriosa impresión de la *Tragicomedia* de doña Felician³⁷:

LEÓN GARAVITO, Francisco de
*Arbitrio del desempeño de su Magestad y conservación y aumento
de la grandeza de su Monarquía de España*. Simón Fajardo, 1628. 4° 8 fols.

37 Ambos textos de León Garavito se encuentran disponible en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, signaturas: A 115/085(2); A 115/085(1) respectivamente.

LEÓN GARAVITO, Francisco de

Informacion en derecho por la purissima y limpissima Concepcion de la... Virgen Maria... En dedicion de la hazaña de las donzellas de Simancas, a la Real ciudad de Leon. Por D. - ... (Grab. de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana). Francisco de Lyra, 1625. 4° 4gs + 49 fols + 1 h.

Ahora bien, tanto a Lyra como a Fajardo se les acusó de falsificar ediciones y los dos eran dos impresores célebres en la época. No obstante las acusaciones, siempre pudieron contar con el respaldo de algunos librereros, que pagaban la fianza para la excarcelación.

El caso judicial de Lyra ha sido documentado por Calvo Poyato (1987, 60-76), quien escribe que en 1641 tuvo lugar un proceso contra él y dos impresores más, Pedro Gómez Pastrana y Nicolás Rodríguez. En efecto, don Juan de Góngora el día 20 de marzo de ese año inspeccionó las oficinas de dichos impresores y resultó que había muchas ediciones irregulares. En el caso específico de Lyra, se dispuso el embargo de un gran número de obra «por no haber sacado las licencias correspondientes, ni mostrar privilegios» (1987, 70). Calvo Poyato recopila el listado completo de las obras secuestradas que abarca tanto libros religiosos (San Agustín, fray Pedro de Alcántara, fray Luis de Granada, padre Ripalda, Belarmino...), como literatura bien nacional, bien clásica (comedias de Guillén de Castro, *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas, *La Eneida* de Virgilio, Séneca, Lupercio, *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara...). Por lo que se refiere al teatro, llama la atención lo que aparece en el cuarto punto del listado, es decir «Mil quinientas comedias diferentes», pero sin especificar más.

Francisco de Lyra intentó justificar la posesión del repertorio fraudulento, argumentando que muchas obras las había comprado o intercambiado con otros impresores, especialmente de Madrid. Sin embargo, fue encarcelado y se dispuso la confiscación de la mayoría de los impresos, incluso de 'las mil quinientas comedias diferentes'. Además de «los moldes para dichas impresiones y treinta mil maravedís» (1987, 72). Calvo Poyato concluye que se desconoce lo que pasó en apelación, pero es cierto que Lyra salió de la carcel gracias al librero López Román, quien depositó la

fianza, y que retomó la actividad, al igual que Pedro Gómez Pastrana y Nicolás Rodríguez.

Los problemas judiciales de Lyra pueden llevar a la hipótesis de que dentro de ese *corpus* ilegal cupiera la *Tragicomedia* de doña Feliciana, porque no se detallan ni los años de impresión, ni si eran libros o pliegos sueltos. Además, como ya se decía, es posible que el matrimonio León Garavito-Enríquez de Guzmán le hubiese pedido a un impresor ya conocido que sacara la edición de la obra. La *Informacion de derecho...* de León Garavito se publica en 1625, un año después de la *Tragicomedia*. Pero, como son muchos los misterios que rodean la pieza, quizás no se estampó realmente en 1624 y se quiso poner una fecha simbólica, al igual que la de 9 de octubre de 1619, utilizada a menudo por Enríquez porque fue el día de sus bodas con don Francisco.

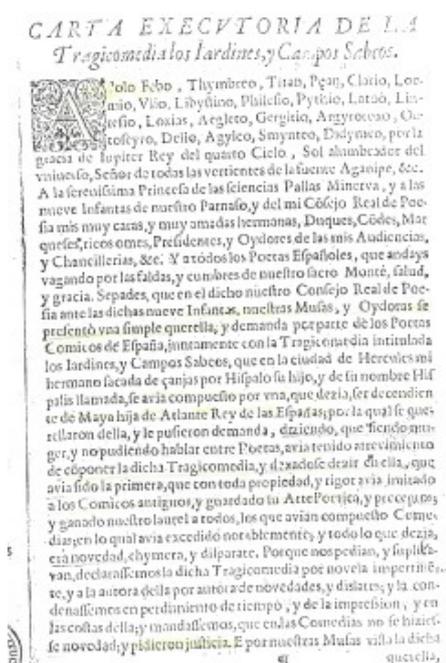
Parece que Lyra guardase una relación especial con los Guzmanes, de hecho, aparece un soneto suyo en los *Epitafios a los excelsos tumulos...de don Enrique de Guzman conde de Olivares* (Sevilla, 1624). Don Enrique era el padre de don Gaspar de Guzmán, el futuro Conde Duque de Olivares y valido de Felipe IV, el soberano a quien Feliciana se dirige en el Prólogo de la *Primera parte...* y en los Entreactos *Segunda parte...* de la *Tragicomedia*. Tal vez, Lyra quisiera hacerle un favor, aunque ilegal, a una mujer perteneciente a la familia Enríquez de Guzmán y esposa de León Garavito.

Lyra y nuestra autora tenían en común también el convento de San Agustín en Sevilla: en 1614 el impresor se inició con un único título que edita en ese mismo convento, *Migajas caidas de la mesa de los santos y doctores de la Iglesia* por Fray Francisco del Castillo (Peñalver, 2019, 404). En el convento agustianiano fue prior Fray Jerónimo de Ribera, fallecido en 1622, a quien Feliciana le dedica los coros de la *Segunda parte de la Tragicomedia* por ser uno de los hermanos de León Garavito, su marido.

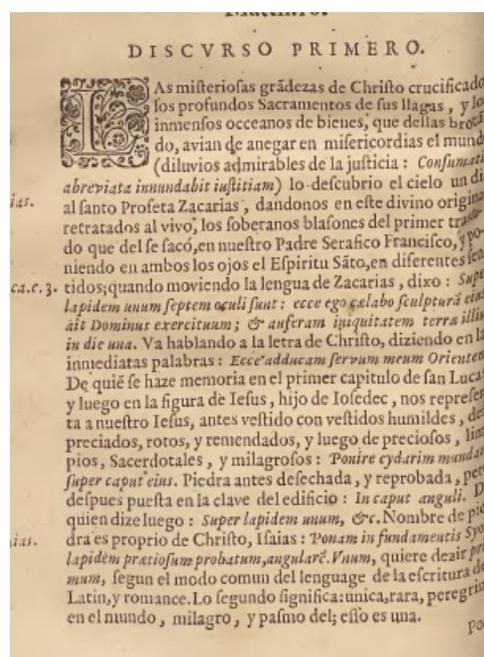
Ahora bien, ¿por qué Lyra y no Fajardo?

Antes de llegar a estos dos nombres, hemos estado haciendo una criba entre aquellos impresores que eran activos en los años de la publicación de la *Tragicomedia*. Ellos son: Matias Clavijos (1608-1635), Gabriel Ramos Bejarano (1609-1624), Juan Serrano de Vargas (1617-1625), Andreas Grande (1624-1650) y Pedro Gómez Pastrana (1625-1649). Lyra y Fajardo han resultado los más probables, porque se dedicaron a la literatura, incluso femenina. Hemos tenido en cuenta, también, la letrería que los dos

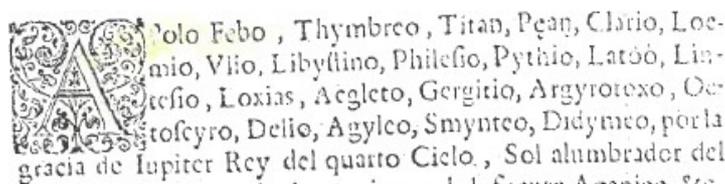
solían utilizar. Ambos falsificaban y han trabajado para don León Garavito. No obstante, en los años de la impresión de la *Tragicomedia*, el taller de Simón Fajardo llevaba poco tiempo, ya que su actividad empezó en 1622. En cambio, Francisco de Lyra ya había madurado experiencia para esas fechas y tal vez una mayor capacidad para falsificar ediciones. Otros elementos más los proporcionaría la letrería que Lyra solía utilizar en la década de los Veinte. Vamos a comparar el primer folio de la “Carta Ejecutoria” con un texto que salió de su oficina exactamente en 1624. Nótese especialmente la letra capital, se parece a la que se empleó para la *Tragicomedia*³⁸:



Carta Ejecutoria, *Primera parte de la Tragicomedia*, Jerome Carvalho, 1624, f. 1r.

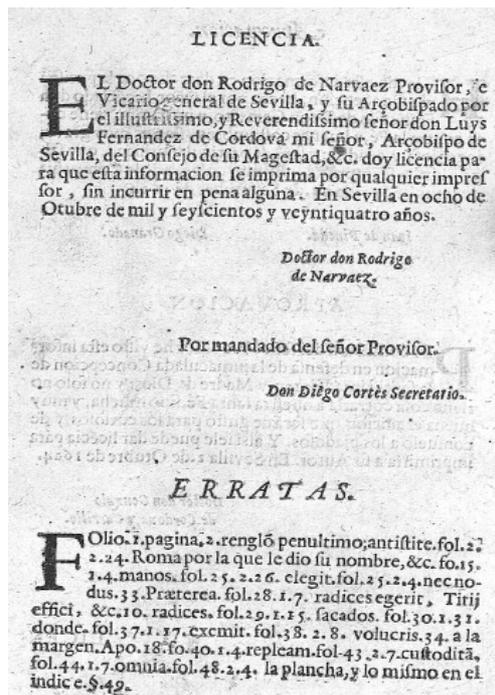


Discurso primero, *Sermón de las llagas...*, por Francisco de Soto, Francisco de Lyra, 1624, f. A2v.



Detalle de la Carta Ejecutoria

38 Más ejemplos de los trabajos de Lyra se pueden encontrar en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla, también en línea <<https://archive.org/details/bibliotecauniversitariadesevilla>> [10/09/2020].



Información en derecho por la purísima..., 1625, f.¶2v.

Y el escudo que se inserta al principio (s.f.) es el mismo que encontramos en la obra guzmaniana, con la misma inscripción "Ioannes Mendez faciebat":



Escudo calcográfico: "Ioannes Mendez faciebat", *Información en derecho por la purísima...*, 1625, s.f.



Escudo calcográfico: "Ioannes Mendez faciebat", Portada de la *Tragicomedia...*, 1627, f* 1r.

En conclusión, hasta ahora solamente podemos lanzar hipótesis sobre la misteriosa impresión de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, especialmente porque no tenemos ninguna prueba concreta de que el impresor haya sido Francisco de Lyra o bien otro. Sin embargo, sí es posible apostar por la edición falsa, gracias a las incongruencias que hemos detectado a nivel de licencia, los impresores involucrados (uno de los cuales ni siquiera existió) y la escasa calidad de la impresión. Sin contar que, además, la obra se editó dos veces a pesar de ser poco conocida y nunca representada.

Sabemos que la imprenta sevillana fue proclive a la práctica de la falsificación, sin embargo, la detección de un falso pie de imprenta no es sencilla: es preciso comparar los ejemplares, examinar los elementos decorativos y tipográficos, ver si se mantienen algunos datos como el año, los preliminaes... y «los tacos pasaban con enorme facilidad de una imprenta a otra y no era en absoluto extraño que uno de esos tacos abandonara incluso una ciudad para ser utilizado por un impresor en otra» (Peñalver, 2019, 83-84).

Es bastante curioso que ni en las investigaciones realizadas por Domínguez Guzmán en Sevilla, ni en las de Dias y de Gonçalves en Portugal, aparezca la *Tragicomedia*. Y, hasta hoy en día, no ha salido de los archivos ningún contrato entre doña Feliciano o su marido y cualquier impresor. Hemos estado buscando también en la sesión 'Protocolos' del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, donde Piedad Bolaños ha encontrado una gran cantidad de informaciones para reconstruir la vida de Feliciano. En concreto, hemos estado investigando los años 1623 y 1624, controlando los índices de todas las 24 escribanías, pero de momento sin ningún resultado positivo. Hemos encontrado documentos que citan a León Garavito o a Francisco de Lyra, pero que nada tienen que ver con la *Tragicomedia*.

La falta de un contrato, o bien de cualquier indicio editorial, son otros elementos más que llevan a pensar que se trata de una falsificación, a no ser que esas pruebas se hayan perdido en el tiempo. A pesar de eso, es difícil creer que doña Feliciano y don Francisco se fueran hasta Portugal para dar la *Tragicomedia* a la imprenta, cuando vivían en una ciudad como Sevilla, cuya tradición y prestigio editorial eran bien conocidos y todavía la Corona no había activado ninguna prohibición especial en ese campo. La única dificultad estaba representada por la censura inquisitorial, la cual, sin

embargo, existía aun en el Reino de Portugal. La esperanza es que, tarde o temprano, aparezca ese famoso contrato o alguna pista más para poder arrojar luz (esperemos completamente) sobre el misterioso caso de la impresión de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*.

PARTE II

CAPÍTULO IV

4.1 Estudio crítico de la *Tragicomedia*

En la segunda parte del presente trabajo nos vamos a ocupar del estudio crítico de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, a lo largo del cual estudiaremos la estructura dramática, la ideología y la poética de doña Feliciana Enríquez de Guzmán, los temas, las fuentes literarias, los personajes, la métrica, el estilo y, finalmente, la difusión que la obra tuvo.

La *Tragicomedia* se presenta como un texto muy extenso dividido en dos partes, la *Primera parte...o Tragedia* y la *Segunda parte... o Comedia*. Se empezó a escribir el 24 de marzo de 1599 para terminarse el 9 de octubre de 1619. La redacción de un texto tan largo parece que no supuso muchos años de trabajo para la autora, porque las casi dos décadas que separan la *Primera parte...* de la *Segunda parte...* fueron una pausa que ella se tomó, según se puede leer al final de la *Primera parte...*(pág. 558):

Comenzada desde veinte y cuatro de Marzo hasta veinte y tres de Mayo de mil y quinientos y noventa y nueve; y continuada desde seis de Noviembre de mil y seiscientos y uno hasta cuatro de Enero de mil y seiscientos y dos; y proseguida en la Segunda Parte desde diez y seis de Julio hasta veinte y nueve de Septiembre y cuatro y seis de Octubre de mil y seiscientos y diez y nueve del mismo mes y año, por Doña Feliciana Enríquez de Guzmán, en Sevilla.

Resumiendo, la composición se llevó a cabo de la siguiente manera:

Primera Parte de la Tragicomedia o Tragedia: desde 24/03/1599 hasta 03/05/1599 y desde 06/11/1600 hasta 04/01/1602 (un total de catorce meses y siete días);

Segunda Parte de la Tragicomedia o Comedia: desde 16/07/1619 hasta 29/09/1619 para luego retomarla los días 4 y 06/10/1619 (un total de dos meses y medio).

Ahora bien, realmente, no sabemos si todas estas fechas son fidedignas, ya que algunas se corresponden a acontecimientos de un cierto relieve para la autora y que marcaron sin duda su vida. Por ejemplo, en 1599 probablemente falleciera su madre, doña María Enríquez de Guzmán; la *Segunda parte...* se comenzó un mes después de la muerte del primer marido, don Cristóbal, y se acabó el 9 de octubre de 1619, que fue una fecha muy simbólica para Enríquez, porque fue el día de sus segundas nupcias con don Francisco León Garavito.

Tal y como hemos visto en el capítulo III, también la impresión de la *Tragicomedia* abarca muchas fechas, entre licencias, fe de erratas y las dos ediciones que se realizaron, en 1624 y luego en 1627, aunque haya dudas y misterios alrededor de dichas impresiones.

Cada una de las dos partes en las que la obra se divide engloba cinco actos, cinco coros, dos entre actos y los paratextos. En dos de ellos, la “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, la autora informa, con orgullo rebelde, de su poética contracorriente, apostando por el estilo clásico en lugar de por el *Arte nuevo*. La *Tragicomedia* no sería de acceso para todos, sino que solamente para un público selecto y culto. Enríquez rechaza los corrales de comedia, manifestando su preferencia por sitios recogidos, por ejemplo, las casas palacios y los conventos.

En efecto, por ser la obra autobiográfica, la autora desea que el lugar de la puesta en escena respete el contenido íntimo de la misma. Además, el lenguaje empleado es de difícil entendimiento, a causa de las numerosas figuras retóricas y de las múltiples referencias a mitos, leyendas y acontecimientos históricos. Todo esto supone tanto un lugar como un auditorio fuera del común, porque se trata, a todos los efectos, de una obra fuera del común (valga la redundancia). Feliciano declara que la representación tendría que ser en el convento de Santa Inés en Sevilla, donde vivían sus hermanas monjas, Carlota y Magdalena. O bien estrenarse en una ocasión importante, por ejemplo, el 1 de marzo de 1624, cuando rey Felipe IV entró en la capital hispalense: aquello hubiera podido ser el momento perfecto. Sin embargo, hoy día no tenemos aún noticias de ninguna representación ni delante del monarca ni en general, debido, muy probablemente, a la excesiva longitud de la obra y del gran aparato escénico que hubiera necesitado. Además, el lirismo que la caracteriza la convierte en un texto apto más para la lectura que para las tablas teatrales.

La obra es autobiográfica porque, más allá de la intriga, de los personajes caballerescos y mitológicos y de la ubicación exótica, se cuenta la propia vida sentimental de Enríquez. La *Primera parte...* coincidiría con los infelices primeros amores de la autora y nos atrevemos a incluir también al primer marido Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, aunque doña Feliciano dice haber concluido en 1602 la *Tragedia*, es decir catorce años antes de sus bodas (1616). En la *Primera parte...* se hace hincapié en los amores frustrados, en las penas y en la decepción. La protagonista femenina, la princesa Belidiana, es inmadura y subordinada a las voluntades paternas.

En cambio, en la *Segunda parte...* el amor encuentra su final feliz y la protagonista, la princesa Maya, es una mujer fuerte, adulta e independiente, que elige a su esposo, el príncipe Clarisel. El epílogo positivo, que culmina con el casamiento entre Maya y Clarisel, reflejaría el segundo matrimonio de la autora, el que hizo con el abogado don Francisco León Garavito, ya que se desvela que el personaje de Clarisel es el mismo don Francisco y que Maya es doña Feliciano. La historia de amor relatada en la *Segunda parte...* simboliza también la madurez sentimental de los enamorados, se trata de una relación adulta y basada en honestos sentimientos mutuos.

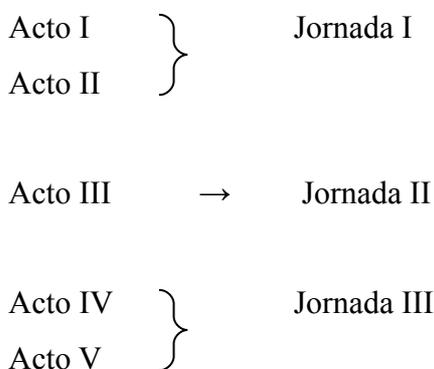
León Garavito no fue el único gran amor de Enríquez: de hecho, la *Tragicomedia* es un largo e intenso elogio a Andalucía y a Sevilla, la ciudad de la autora. Una Andalucía mítica, disfrazada de Arabia, en la que se cuentan las peripecias de los personajes, que se desplazan por jardines amenos y lugares de ensueño. Como veremos, todo esto le sirvió a la dramaturga para hablar libremente de sí misma, de su vida y aun de la sociedad barroca, así evitando el riesgo de la censura.

Esta extensa e inédita composición fue el fruto del ingenio y de la cultura personal de una mujer que fue capaz de escribir una obra de gran envergadura, en verso, desafiando el canon literario de moda en su época y defendiendo su estilo, inventándose estar presente en un juicio delante de un tribunal muy exigente (de ahí la “Carta Ejecutoria”). Feliciano dio prueba de tener fe en sus capacidades y en sus ideas, mereciéndose, seguramente, un sitio en ese Parnaso de la poesía española al que tanto aspiraba.

4.2 Presentación de la estructura dramática externa de la misma

Con el fin de facilitar el estudio de la larga estructura de la *Tragicomedia*, hemos redactado dos plantillas de segmentación –que ubicamos en Apéndice– correspondientes a la *Primera parte...* y a la *Segunda parte...*, gracias a las que es posible tener una idea inmediata de la división en actos, escenas y secuencias; del tipo de estrofa empleado; de los personajes que aparecen y de la acción.

Ahora bien, vamos a comentar de forma muy sucinta la estructura dramática de la obra de Feliciano. En ambas partes los cinco actos se fusionaron con las jornadas, de manera que el resultado es el siguiente:



A dicha tripartición le corresponde la de planteamiento (Acto I y Acto II), nudo (Acto III) y desenlace (Acto IV y Acto V), que doña Feliciano nombra prótasis, epítasis y catástrofe respetando la escuela clásica (véase el apartado 2.2 del presente trabajo), anotándolo en su momento en el margen izquierdo de los folios.

El lugar de la acción se mantiene de principio a fin, es decir: los jardines y campos sabeos, y hay algunas escenas que se desarrollan en el palacio real (balcón, cuarto) o en la torre carcelaria que, sin embargo, siempre se encuentran en los jardines. Los vacíos escénicos se producen solamente a final de acto, porque la autora siempre procuró que se quedara en escena al menos un personaje a la largo de cada acto para que la acción no padeciera demasiadas interrupciones. Tal y como se verá más detenidamente en el apartado dedicado al análisis métrico (5.4), las estrofas no siempre marcan el paso de una escena o de un cuadro a otro. Hay veces que sí y otras que es la entrada/salida de un personaje el que produce el cambio.

La acción de por sí es bastante lineal y sencilla, los elementos que la complican son el lenguaje y las numerosísimas referencias a la mitología y a la historia, que pueden obstaculizar la comprensión de los parlamentos y de las situaciones. La gran cantidad de personajes representaría un problema más para la puesta en escena que para el entendimiento de la intriga, porque no suele haber muchos en escena y se dan el cambio en momentos puntuales.

Los Entreactos se insertan entre el Acto II y Acto III y, luego, entre el Acto III y el Acto IV. Cada coro abre el acto que le corresponde.

En la *Primera parte...* los actos no superan las cinco escenas, a parte del tercero que resulta ser el más largo, con once escenas. Los personajes son numerosos y se mueven por los jardines; solo Clarisel y Beloribo salen una vez a causa de la guerra en Grecia, a la que se unen para combatir. A parte de eso, en general, los jardines y campos sabeos son el micromundo, el pequeño universo donde todo nace y todo acaba.

El planteamiento de la *Primera parte...* sitúa al lector/espectador en los campos sabeos y se presentan a los protagonistas. Se dan a conocer las dinámicas amorosas entre las princesas y los príncipes, y, entre Adonis y Venus, se asiste a la preparación del torneo y a los juegos de identidad. El nudo se desarrolla en el acto más largo, el III y también Jornada II, en el que las situaciones se complican y la tensión sube hasta tocar su culmen, primero, con la detención de Clarisel y Beloribo y, segundo, con el intento del rey Belerante de asesinar a Sinamber. El desenlace no solo representa la resolución de las tensiones de la parte anterior, sino que se da la posibilidad de darse cuenta de las características de algunos personajes y de entender lo que está en la base de su aptitud. El final feliz, en realidad, a la postre resultará solo un espejismo, por eso esta primera parte de la obra tiene rasgos más de tragedia que de tragicomedia.

La *Segunda parte...* es más breve que la primera y representa la continuidad después de dieciocho años. Por algunos aspectos se podría ver incluso como un largo desenlace de la *Primera parte...* porque en ésta se arreglan cuentas y se alcanza aquel final feliz que no se había dado realmente en la otra. También en este caso las escenas no superan la cantidad de cinco, a excepción del Acto I que abarca siete.

El planteamiento desvela la infidelidad al compromiso matrimonial de las princesas Belidiana y Clarinda, quien se han casado con dos nobles que no son ni Clarisel ni Beloribo. Adonis muere atropellado por un jabalí y Sinamber planea su

venganza. Por lo tanto, el comienzo de la *Segunda parte...* presenta una cierta tragicidad que encontrará su rescate en los actos siguientes. El cambio radical se da en el nudo con la llegada de Maya y Hesperia, que traen nueva vida y esperanza a los jardines y campos sabeos. La tensión del planteamiento deja espacio a momentos irreverentes y de gran comicidad que revolucionan el estado de ánimo del espectador. En el desenlace se lleva cabo la venganza de Sinamber y el público empatiza con lo que sucede, aunque se trate de un omicidio. Una vez que el orden se restablece gracias a la intervención de las diosas Venus y Juno, finalmente las nuevas parejas se pueden casar entre bailes y cantos.

4.3 Análisis de los paratextos

Nuestro “texto base” de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*⁴⁰ se abre con unos cuantos preliminares, los llamados “paratextos”, con los cuales se entiende toda esa parte textual que no tiene que ver con el texto dramático propiamente dicho.

Los paratextos que podemos apreciar son:

- dos portadas (*Primera Parte...* y *Segunda Parte...*)
- la licencia, la tasa y la fe de errata
- siete dedicatorias
- cuatro sonetos
- la Carta Ejecutoria
- A los Lectores
- el Gótico Cartel

Y están así repartidos:

Primera Parte..., en orden de aparición: la portada, la licencia, la tasa y la fe de errata, la dedicatoria a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán, la dedicatoria a las hermanas Magdalena y Carlota, dos sonetos, la “Carta Ejecutoria”, “A los lectores”, la

40 Feliciano Enríquez de Guzmán, *Primera Parte y Segunda Parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, 1624, Coimbra, Ed. Ierome Carvalho y *Segunda Parte de la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, 1624, Lisboa, Ed. Pedro Craesbeeck. El ejemplar se encuentra bajo la signatura 29-2-19 en la Biblioteca Capitular Institución Colombina de Sevilla.

dedicatoria al cuñado, don Diego de León Garavito y la dedicatoria a la prima doña Ana Enríquez de Guzmán.

Segunda Parte...: la segunda portada, la dedicatoria a don Lorenzo de Ribera Garavito, dos sonetos, el 'Gótico Cartel', la dedicatoria a fray Jerónimo de Ribera y, para terminar, la dedicatoria a la tía, doña Leonor Correa de Guzmán.

Los paratextos son una parte fundamental, puesto que proporcionan muchos datos sobre las teorías poéticas y el panorama político y cultural de la época en la que la obra se inserta, como demostraremos más adelante. Con respecto a los paratextos de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, destacan la “Carta Ejecutoria” y “A los Lectores”, en lo cuales doña Feliciano expone su rebelde preceptiva poética y esgrime la pluma para reivindicar su autoría y su orgullo de escritora en una sociedad, la del siglo XVII, donde a la mujer se le confinaba en casa para que cuidase del hogar y de la familia.

4.3.1 Los paratextos de la *Primera Parte...*

La portada

Como bien explica Paz Rescala (2017, 60):

La portada es un elemento paratextual de suma importancia. [...] nos dice mucho sobre el libro que introduce y sobre la manera en la cual, al momento de hacerse la edición, se pensaba que debía ser recibido. Es un espacio muy limitado, por lo que, en sus márgenes, solo tenían cabida aquellos datos que se consideraban obligatorios o esenciales para legitimar la obra y para dotarla de atractivo.

Tal y como se puede apreciar, la portada de la *Primera Parte...* se encuentran el título de la obra, el subtítulo con el contenido, la autora, a quien se dedica, el escudo de la familia Enríquez de Guzmán/León Garavito, el impresor y, para terminar, la fecha de 1624. Aún sin formar parte de esta portada, se hace presente en nuestra imagen, en la parte superior derecha, el sello de la Biblioteca Colombina.

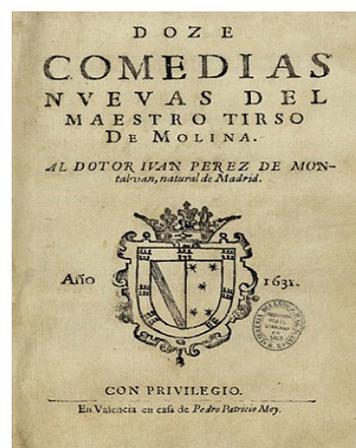
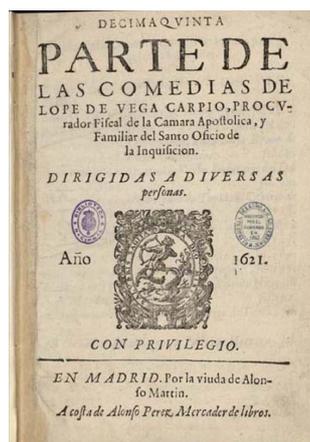
08 TRAGICOMEDIA
LOS IARDINES
Y CAMPOS
SABEOS.

Primera, y segunda parte, con diez Coros, y quatro
Entreactos.
Compuesta por doña Feliciana Enriquez de Guzman.
Dedicada a doña Carlota Enriquez, y a doña Madalena de Guzman sus hermanas, Monjas en Santa Ynes de Sculla.



Con licencia en Madrid por el mes de Mayo de 1624.

El estilo de la portada respeta las costumbres editoriales de la época, según hemos podido averiguar consultando varios textos contemporáneos a Feliciano. La *Tragicomedia* se presenta, entonces, con una portada importante, monumental, que no tendría que pasar inadvertida. Estéticamente, se conforma a la época y a las portadas de los libros prestigiosos de entonces, tal y como se puede comprobar a través de los ejemplos que vamos a poner a continuación: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Cervantes, la *Décimaquinta parte de las comedias* (1621) de Lope de Vega y las *Doce comedias nuevas* (1631) de Tirso de Molina:



Sin embargo, si nos detenemos en el impresor y realizamos una búsqueda del susodicho, resultará que él no existió. Parece que los estudiosos de la imprenta portuguesa de los siglos XVI y XVII, dentro de los cuales destaca el paleógrafo Dias de Lisboa, nunca se han encontrado con ninguna noticia sobre un impresor llamado Ierome Carvalho. Han aparecido Bernardo da Costa Carvalho, Manuel Carvalho, Manuel de Carvalho, Manuel Gomes de Carvalho, Nicolau de Carvalho y Tomé de Carvalho, pero ningún Ierome o Jerome o Jacome. La inexistencia de dicho impresor ha influido mucho en la hipótesis de que las portadas sean falsas, es decir que Feliciano no mandó imprimir su obra en Portugal, sino que todo se llevó a cabo en Sevilla de manera, digamos, fraudolenta. Esto explicaría también la falta de documentos notariales que atestigüen la impresión; de hecho, según ya hemos expuesto en el Capítulo III del presente trabajo, durante la investigación realizada en el Archivo Histórico Provincial de Andalucía. Archivo de Protocolos de Sevilla no hemos encontrado aún nada sobre el encargo (contrato) a la imprenta de la susodicha *Tragicomedia* y no será por escasez y/o presencia de la autora o su marido en los despachos de los más diversos notarios,

En resumidas cuentas, podemos concluir que desde el punto de vista estilístico y estético la portada de la *Tragicomedia* respeta el canon de su tiempo y da la idea de ser una obra notable y solemne.

La primera dedicatoria: a don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán

Don León y doña Isabel eran hermanos y marqueses de Montemayor, descendientes del rey Enrique de Castilla y del rey Fernando de Portugal. Se hace hincapié, por parte de Feliciano, en el parentesco con León e Isabel, porque a esa rama pertenecía María Enríquez de Guzmán, la madre de Feliciano. Esta relación familiar era motivo de gran orgullo para nuestra autora, como ya se demuestra en la dedicatoria (Doménech, 1998, 100):

Doña María pertenecía a una rama secundaria de la poderosa familia de los Guzmanes, [una de] las más importante de Sevilla, a la cual pertenecían los Duques de Medinasidonia y el Conde-duque de Olivares, don Gaspar de Guzmán. Feliciano se sentía orgullosa de sus apellidos.

Se describe el prestigioso escudo de los Enríquez de Guzmán⁴¹:

Permitid [...] que al castillo y dos leones y cinco quinas y doce castillos de los escudos de vuestra armas y reales insignias, que adornan la capilla mayor de la iglesia del muy ilustre convento de Santa Paula de Sevilla [...] otra de su sangre, y vuestra por la misma línea, haya carteadado y juntado con la insignia de nuestra salud otros leones, barras, bandas, armiños, pendones y calderas.

Feliciano informa que doña Isabel hizo edificar la iglesia de Santa Paula en Sevilla, donde yacen los huesos de don León, de don Juan -conde de Montemayor y marido de Isabel-, y de su mujer. En efecto, en Santa Paula están los sepulcros de los tres nobles, según nos da noticia cierta Piedad Bolaños (2012, 37):

En la iglesia de dicho convento, en la capilla mayor, al lado de la Epístola, está el sepulcro de don León Enríquez, con estatua yacente, y en un azulejo, con caracteres góticos, se recoge la siguiente inscripción: “Aquí estan los huesos del generoso caballero don León Enríquez, trasladados por la muy magnífica señora doña Isabel Enríquez, marquesa de Montemayor, su hermana, edificadora desta Iglesia, descendiente de las Reales Casas de Castilla y Portugal; murió en servicio del rey”. En el lado del Evangelio se hallan los sepulcros del Condestable de Portugal, marqués de Montemayor y de su esposa, Isabel Enríquez.

41 “A don León y a doña Isabel...”, *Tragicomedia...*, 1627, s.f.

Los símbolos de la familia Enríquez de Guzmán aparecen en otros lugares de Sevilla⁴², por ejemplo, en la capilla mayor de Nuestra Señora del Carmen, en la del Nacimiento del convento de San Pablo (hoy en día es la parroquia de Santa María Magdalena) y en el claustro del convento de Santo Domingo de Portaceli (que estaba situado en la actual calle Santo Domingo de la Calzada, esquina Luis Belmonte)⁴³.

Probablemente Feliciano les dedicó la *Tragicomedia* a unos parientes tan lejanos por ser nobles, para conferir prestigio a la obra y para relucir un parentesco que, de alguna manera, hubiera podido beneficiar a la hora de darse a conocer en el entorno literario de su tiempo. En esta “dedicatoria” se pueden apreciar los rasgos típicos del género: captar la benevolencia del destinatario, buscar su protección, hacer muestra del escudo familiar y promocionar la obra.

Después de la fe errata hay otra dedicatoria más, dirigida a las dos hermanas de Feliciano. Las sustanciales diferencias entre los dos textos son el tono y la finalidad con las que se han escrito: en la primera se percibe ese intento de *captatio benevolentiae*, especialmente si pensamos en el noble origen de los dos marqueses y lo que esto suponía para la acogida de la obra en la época. En cambio, la segunda dedicatoria es más íntima y personal, no se advierte la intención de cautivar a un destinatario socialmente importante y de presumir de orígenes aristocráticos, sino que se trata de un “regalo” que Feliciano quiere dejarles, con cariño, a sus queridas Carlota y Magdalena.

Licencia, tasa y fe errata

Es el impresor Gerardo de la Viña el que pide licencia al padre maestro fray Tomás de Santo Domingos en Lisboa el 14 de noviembre de 1623. Fray Tomás ejercitaba el oficio de “reveedor”⁴⁴, es decir de revisor, para la Inquisición portuguesa, según López-Salazar Codes (2010, 112) apunta en una nota:

El inquisidor general propuso [...] que los lugares de reveedores que se encontraban vacantes en Lisboa fueran ocupados por los agustinos fray António

42 “A don León y a doña Isabel...”, *Tragicomedia...*, 1627, s.f.

43 Estas indicaciones las proporciona Hernández Lázaro (2014).

<<http://sevillapariniciados.blogspot.com.es/2014/08/sevilla-y-las-cruces-de-calatrava-9.html>> [20/06/2019].

44 Del latín “revidere”, revisar (*DA*).

Freire, profesor de Teología del colegio de San Agustín, y fray Manuel Cabral, del convento de Nuestra Señora de la Gracia. Por el contrario, el *Conselho* consideraba que solo había un lugar de reveedor vacante [...] y que podría ser provisto en él fray António Freire. Pero, dado que el convento de Santo Domingo de Lisboa recibía cuarenta mil reales al año en razón de este oficio, [...] los diputados consideraban que debía haber dos reveedores dominicanos. El segundo podría ser fray Tomás de Brito.

A primera vista parece todo normal, pero si miramos la portada de nuestro testimonio nos daremos cuenta de que el impresor es Ierome Carvalho, de Coimbra. En el testimonio de 1627 falta por completo el párrafo donde se pide licencia, solamente aparece la aprobación eclesiástica. La incongruencia entre los impresores y también esa falta de párrafos son algunos de los muchos interrogantes que han surgido a la hora de averiguar quién fue el verdadero impresor de la *Tragicomedia*. Hasta se sospecha de que el pie de imprenta sea falso. Hasta llegar a sospechar de que el pie de imprenta sea falso, como hemos comentado.

Ahora bien, si nos basamos en lo que pone la Licencia, sabemos que es Fray Tomás el que la otorga, el 14 de enero de 1624, y el obispo Viegas da el visto bueno para que la *Tragicomedia* se imprima el 21 de marzo del mismo año. El 16 de abril se da licencia definitivamente, incluso por la Inquisición. Siguen las tasas, fechadas el 9 de septiembre de 1624, que fijan el valor del libro a 230 réis⁴⁵.

Tanto la Licencia como la Tasa están escritas en portugués, conforme al lugar de impresión del texto o, por lo menos, a el que se declara ser el lugar de impresión. La fe de errata abarca la primera y la segunda parte de la *Tragicomedia*, ya escrita en castellano y carece de fecha. Aquí otra incongruencia más, pero de tipo lingüístico, puesto que una parte de estos preliminares está en portugués y la otra en castellano. Vélez-Sainz (2005, 94) plantea, además, otra cuestión:

¿Por qué necesitaron tres licencias eclesiásticas distintas para un libro cuyo contenido aleccionador estaba claro desde un principio y que, además, estaba hecho para que unas monjitas lo representaran en un convento?.

Se podría pensar que las licencias no son auténticas y que se pusieron simplemente por respetar las normas de la época. No olvidemos que doña Feliciano

45 “Réis” es el plural de “Real” y fue la moneda en Portugal desde 1430 hasta 1911. Reemplazó el dinheiro (1 real = 840 dinheiros). <<https://www.moedanumismatica.com/monedas/portugal.html>> [20/11/2020].

tenía fuera de la puerta de casa la famosa imprenta sevillana, ¿qué motivo fue el que inclinara a Feliciano a imprimir su obra en Portugal? Una pregunta que ha dado lugar a una verdadera controversia y que se suma a lo que se ha comentado más arriba con respecto a los impresores.

A pesar de toda duda y que dichos preliminares fueran más o menos auténticos, sí que es posible afirmar que tenían la función de legitimar la obra, su impresión y su circulación en la época.

La segunda dedicatoria: a las dos hermanas, Carlota y Magdalena

Feliciano decidió dedicarles la obra a sus dos hermanas, Carlota y Magdalena Enríquez de Guzmán, ambas monjas en el monasterio de Santa Inés en Sevilla. En esta dedicatoria, más íntima que la primera, quedan resumidos los dos ejes principales de la intriga (pág. 375 del presente trabajo):

En su primera parte solamente he celebrado los vanos amores del disimulado Clarisel con la pervertida Belidiana, que fue su bella Diana enamorada de sus tiernos años. Que si bien es verdad que esta parte no os toca, tocaos la Segunda, en la cual se celebran los solidos y constantes amor y contramor del mismo Clarisel y de vuestra española Maya.

A continuación, la autora sitúa geográficamente la *Tragicomedia* y declara que la historia que se cuenta es verdadera. De hecho, en la *Primera Parte...* es posible reconocer el primer matrimonio que ella contrajo con Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, mientras que la *Segunda Parte...* tiene que ver con el segundo casamiento, el realizado con Francisco de León Garavito, su gran amor, según declara:

[...] la fábula, si así se puede llamar la historia, tan verdadera cuanto peregrina, sucedida en los campos elisios de nuestra Andalucía, disimulados en los sabeos.

En las líneas siguientes se afirma un detalle fundamental, a menudo olvidado por la crítica, a propósito de la probable o improbable representación de la *Tragicomedia* con ocasión de la entrada a Sevilla del rey Felipe IV, el 1 de marzo de 1624:

Remítosla para que la celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas, festejando con sus deseadas bodas, porque sean castas y puras las del Esposo eterno con su amada y soberana Esposa María en el primer instante de su purísima Concepción, en su festividad de este año.

Por lo visto, Feliciano no quería que la obra se representara en ningún palacio o festejo real, sino en un sitio más recogido, tal y como era el monasterio de Santa Inés y, más, en ocasión de la Concepción de ese mismo año, es decir de 1619, según ella apunta al cerrar la segunda dedicatoria y como también Reina Ruiz (2005b, 38) señala:

Los festejos en honor a la Inmaculada Concepción se instituyeron oficialmente en 1617, y con motivo de estos el Consejo municipal de Sevilla ofrecía en la víspera del día de la Inmaculada (el 7 de diciembre) una representación privada dedicada a todos sus cargos públicos, familiares y amigos. [...] El *Real decreto de reformatión de comedia* de 1603, que prohibía a las compañías dramáticas actuar en monasterios y conventos, se modificó en 1615 para añadir la excepción de: “cuando la comedia fuere puramente ordenada a devoción”.

No sería la primera vez que Feliciano hace muestra de su devoción a la Virgen, de hecho, en 1625 compondría dos décimas bajo la forma de dedicatoria a las Doncellas de Simancas. Las décimas aparecerían en la obra intitulada *Información en derecho por la Purísima y limpísima Concepción de la siempre Virgen Madre de Dios, y Señora nuestra, concebida sin mancha, ni deuda de pecado original*, cuyo autor fue su segundo marido, Francisco de León Garavito⁴⁶, quien «como buen sevillano, fue muy amante del Misterio de la Concepción de Nuestra Señora» (Montoto, 1915, 12).

Además, los monasterios se consideraban los escenarios más apropiados para montar una pieza escrita por una mujer (Sánchez Dueñas, 2008, 187):

La mayor parte de las obras teatrales de elaboración femenina conservadas fueron compuestas y representadas en conventos o monasterios para gozo, ocio y ejemplaridad de las hermanas religiosas de congregación y un pequeño número de público afín a las órdenes monásticas.

46 El título completo es: *Información en derecho por la Purísima y limpísima Concepción de la siempre Virgen Madre de Dios, y Señora nuestra, concebida sin mancha, ni deuda de pecado original. En dedicación de la hazaña de las doncellas de Simancas, a la Real ciudad de León*. Por don Francisco de León Garavito, Licenciado en Sacros Cánones por la Universidad de Salamanca. Sevilla, Francisco de Lyra, 1625.

Todo eso puede explicar por qué no se ha encontrado hasta ahora ningún testimonio de la puesta en escena de la *Tragicomedia* en un contexto palaciego. Las hipótesis que se hicieron sobre la representación delante del rey Felipe IV parecen carecer de fundamento, porque la entrada real coincidió con la Cuaresma, que era la época del año en que no había teatro. Sabemos que el viaje del rey fue bastante de improvisado y que además nevó, según escribe Bolaños Donoso (2007b, 472-475):

Tal vez por ser bisiesto o quizás por la presencia de este extraño fenómeno de la nieve en estas latitudes, o, porque ambos fenómenos coincidieron en el tiempo, el caso es que hubo otros dos grandes acontecimientos dignos de señalar: a) la entrada y estancia (aunque breve) de Felipe IV en Sevilla; y b) un Auto de Fe. [...] ¿Presenció el Rey en Sevilla o en Doñana alguna obra teatral? Cuando llegó a Sevilla –1 de marzo– la ciudad estaba inmersa en plena Cuaresma (el 21 de febrero fue el Miércoles de Ceniza). Además, por lo que repiten las crónicas de la época, el Rey tomó esta decisión de viajar un tanto repentinamente (el 5 de febrero lo supo el Duque) por lo que resultó casi imposible prepararle o encargarle algo específico para la ocasión. Era de esperar que entre los muchos festejos ofrecidos a S. M. no se hallase ninguna representación teatral por las fechas en las que nos encontrábamos.

Sin embargo, se relata que la compañía de Tomás Fernández y Amarilis representó en Doñana delante del rey, pero todavía se ignoran los títulos de las piezas. De todas formas, leyendo los minuciosos estudios de Bolaños (2007b, 485) sobre Feliciano, de la cual es una gran especialista, emerge que:

El proceso de impresión le ocupa, al menos, diez meses: desde que le conceden la primera aprobación (el 14 de noviembre de 1623) hasta el 9 de septiembre de 1624 que se firma la «tasa» del libro, hechos que nos sitúan muy por delante de la llegada del Rey a Sevilla.

En definitiva, de momento descartamos la representación de la *Tragicomedia* en ocasión de la visita de Felipe IV y respetamos la voluntad dejada por escrito por la autora. Algunos críticos que han trabajado mucho sobre Feliciano, tal y como la citada Piedad Bolaños y Teresa Ferrer Valls, argumentan que incluso se puede excluir la efectiva puesta en escena del drama, debido a la complejidad del mismo. En efecto, como veremos, no era apto para la escenificación a causa del gran aparato que supondría y no olvidemos los diez actos que lo constituyen, más los coros y los entre actos. ¿Qué empresario o noble pudiera apostar por una obra tan compleja y

dispendiosa? ¿Y quién estuviera dispuesto a asistir a un espectáculo de tan larga duración?

Probablemente la obra naciera como teatral para que Feliciano pudiera expresar sin miedo sus sentimientos a través del verso y de estos bellísimos *jardines y campos sabeos*, que son el reflejo del mundo interior de la autora, tal y como Bolaños (2014, 116) indica:

Como Feliciano tuvo muy claro que su texto no podía ser acogido por un público que jaleaba un tipo de teatro tan distinto al suyo, pensó siempre en un espectáculo recogido, creando un espacio escenográfico basado fundamentalmente en la palabra poética que encierra el verso.

Esto independientemente o no de la futura representación, la cual hubiera tenido lugar en un espacio apto para dar voz a lo íntimo, un monasterio, por ejemplo.

En esta dedicatoria, de unas veinte líneas, la autora explica el asunto principal, la base histórica de la intriga, su ambientación y dónde querría que se representase en concreto. El día 9 de octubre de 1619, en el que se fecha la dedicatoria, coincide con la finalización de la *Tragicomedia* y fija un momento simbólico, porque en ese mismo día Feliciano se casa con don Francisco de León Garavito.

Los dos sonetos

Entre la segunda dedicatoria y la “Carta Ejecutoria” encontramos un curioso soneto que la hermana Carlota escribe a Feliciano en respuesta al gran privilegio de verse dedicada la *Tragicomedia*. El soneto resulta “curioso” porque tanto Carlota como Magdalena eran analfabetas, no sabían ni firmar, por eso extraña que una de las dos fuera hasta capaz de componer un soneto. Es posible que la autora sea Feliciano misma, quien se imagina que la hermana le contesta y le agradece esa dedicatoria. Dicha hipótesis halla más fundamento aún a la hora de leer el segundo soneto, cuyo autor es el dios Apolo, quien glorifica a Feliciano.

Hay que tener en cuenta que ella no carecía en absoluto de imaginación (ni de orgullo) y eso no solo se aprecia en la obra, sino que también en los paratextos.

Los dos sonetos están presentes en los otros dos ejemplares de la Biblioteca Nacional que tenemos, pero con algunas diferencias: en la de 1624 aparece solamente el soneto de Carlota, mientras que en la de 1627 están ambos, pero dispuestos en la última página de la obra y en orden distinto (primero el soneto de Apolo, luego el de Carlota). Tal peculiaridad dependería de los impresores o quizás algunas hojas se hayan perdido.

La Carta Ejecutoria

La “Carta Ejecutoria” se compone de seis hojas y está fechada el 1 de marzo de 1624, el mismo día en el que Felipe IV llegó a Sevilla. Por lo tanto, ya han pasado casi cinco años desde la finalización de la *Tragicomedia*. Puede ser que la Carta se escribiera precisamente para la entrada del rey, hecho que ha podido dar lugar a pensar que se representó en tal ocasión. Sin embargo, tal y como ya hemos señalado, todavía no se ha descubierto ningún documento que testimonie la puesta en escena de la obra, por lo tanto solo es posible lanzar hipótesis.

Antes de seguir avanzado hemos de preguntarnos, ¿por qué redactar una Carta Ejecutoria? La primera explicación la proporciona Reina Ruiz (2005b, 161) en su excelente estudio sobre Feliciano y la *Tragicomedia*:

Horacio también inscribe su Arte Poética en forma de carta en la famosa “Epístola a los Pisones” [...] entre el año 20 y 13 a.C. El género epistolar que utiliza Horacio es “una creación original, una forma de composición poética que le permitió tratar cualquier tema desde el punto de vista personal y subjetivo.

En cambio, la elección del término “Ejecutoria” se debe a la naturaleza legal del documento, el cual se utilizaba entonces en los Tribunales Reales o Eclesiásticos (2005b, 151-152):

El uso deliberado de la ejecutoria ofrece un comentario social que marca el afán litigante de la época debido al alto incremento de pleitos presentados ante los tribunales. [...] El pleito, por tanto, se convirtió en un *fenómeno popular* en el que tomaban parte ciudadanos de toda extracción social, desde el campesino al mismo rey. [...] La actitud litigante que presenta la época se convierte en recurso literario a favor de Feliciano. Ante la imposibilidad de plantear semejante querrela en el mundo real, por ser mujer, [...] fabrica un pleito ficticio que utiliza para avalar su condición de poeta y mujer y para difundir su poética particular.

Tal y como ya se puede intuir, se trata de un escrito muy importante, a través del cual el *alter ego* de Feliciano, o sea una poeta «descendiente de Maya hija de Atlante rey de España»⁴⁷, expone su ideal poético y defiende el papel de la mujer-poeta. La carta es la respuesta que ella da a una querrela ficticia e ingeniosa que los Poetas Cómicos de su tiempo presentan al Consejo Real de Poesía. Se le acusa a Feliciano de haber realizado una obra teatral disparatada, arcaica y de haberse atrevido a practicar el oficio de escritor, el cual no se permitía a las mujeres. Bolaños (2007a, 12) explica que:

Esta sentencia firme -que es lo que significa ‘executoria’- responde, metafóricamente, a la querrela y demanda que los poetas cómicos de España interpusieron al Consejo Real de Poesía, ante las Nueve Infantas, nuestras Musas y Oydoras. Los poetas acusan a la autora de ser mujer y “no pudiendo hablar entre Poetas, avía tenido atrevimiento de componer la dicha Tragicomedia, y dexándose decir en ella que avía sido la primera, que con toda propiedad y rigor avía imitado a los cómicos antiguos y guardado su Arte Poética, y preceptos, y ganado nuestro laurel a todos los que avían compuesto comedias; y todo lo que dezía era novedad, chimera y disparate”.

El texto da muestras del conocimiento de la retórica clásica y se caracteriza por el perfecto estilo jurídico, lo que lleva a sospechar de que Feliciano lo co-redactó con su segundo marido, Francisco León Garavito, abogado de la Real Audiencia. Piedad Bolaños apuesta por la completa redacción ajena a la mano de la autora a causa del perfecto dominio de las leyes y del lenguaje foral.

Sánchez Dueñas (2008, 206) observa que dicha Carta Ejecutoria se aleja «de cualquier otra misiva perteneciente al género epistolar por cuanto no se dirige a un receptor concreto ni entabla una dialéctica con tú real o imaginario», porque para Feliciano la carta resulta ser «un medio para poder defenderse de los ataques de la autoridad poética y teatral masculina» y, sigue, «para contraponer, justificar y legitimar las críticas vertidas sobre su obra e ideas teatrales con sus particulares postulados, reflexiones, forma de ver el teatro y manera de poner en práctica sus ejercicios dramáticos.»

En efecto, la Carta se abre con una solemne invocación a los dioses y con un saludo al Consejo Real de Poesía. La falta de modestia y la autocelebración que

47 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 377 del presente trabajo. Según explica Reina Ruíz (2005, 150), «el apelativo “descendiente de Maya” implica su condición de *sabia*», porque la diosa se veneraba por su cordura. No es la única vez que Feliciano utiliza este *alter ego*, de hecho Maya protagoniza toda la *Segunda Parte de la Tragicomedia*.

caracterizan la Carta probablemente sea un intento de ensalzar no solamente la *Tragicomedia*, sino también el papel de la mujer en la que era una época misógina. Intenta dar dignidad a su identidad y a su trabajo literario. A tal propósito, Feliciano trae a colación el episodio de las Doncellas de Simancas:

Su Tragicomedia era muy útil y provechosa para desterrar de España muchas Comedias indignas de gozar los Campos Elisios. Y, para libertarla y liberar a sus ilustres y nobles Poetas del tributo, que por tener paz con el bárbaro vulgo le han pagado hasta su tiempo, como la misma España y sus perseguidos moradores los pagaron de cien doncellas en cada un año, por tener treguas con el Paganismo, hasta que siete Doncellas mancadas con su valerosa hazana dieron causa a su redención. A la cuales ella, como generosa parienta suya, había imitado⁴⁸.

La leyenda cuenta que las siete heroínas se cortaron la mano derecha antes de ser entregadas a los moros. La mano cobraría aquí un significado simbólico, puesto que el escritor se sirve de ella para llevar a cabo su oficio. Las Doncellas de Simancas retaron a los moros, tal y como hace Feliciano a la hora de atreverse a tomar la pluma, una verdadera hazaña para una mujer de su tiempo. Además, todas tienen en común el hecho de haberse rescatado a sí mismas de la injusticia y de la opresión (Reina Ruiz, 2005b, 79):

Las manos de Feliciano realizan una labor que va más allá del objeto literario. Con sus manos se erige en *heroína* emuladora de la gesta de Simancas, en *rebelde* que se niega a pagar al “ignorante y bárbaro vulgo” con el tributo de comedias de las que solo aprecian “la exterior hermosura de pasos y apariencias”, y en *guerrera* que no duda en tomar la pluma como arma. [...] Si bien Feliciano no se corta la mano como lo hicieron sus antepasadas, si se siente ligada a estas mujeres mártires por haber llevado a cabo tan arrojada proeza.

Sigue Reina Ruiz que la rebeldía de Feliciano se refleja en su estilo poético:

Ella había sido la primera que con toda propiedad y rigor había imitado a los cómicos antiguos, guardado su arte poética y preceptos y ganado nuestro laurel a todos los que habían compuesto comedias.

La *Tragicomedia* sigue las leyes del arte clásico y no las del *Arte nuevo* de Lope de Vega (1609), puesto que la autora no quería escribir para el “vulgo”, sino para un

48 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 378.

reducido grupo de personas. Los «cómicos españoles» modernos -dentro de los cuales estaría Lope- no deberían sentirse ofendidos por el “descarado” enfrentamiento del que la autora se hace promotora, porque hubo otros escritores que ya les habían censurado sin mucha compasión, por ejemplo don Miguel de Cervantes. No se le nombra directamente, pero sí a *Don Quijote de la Mancha* y a “Rocinante”, el cual se había convertido en un caballo «gradario» a causa del *Arte nuevo*. El adjetivo “gradario”, según explica Reina Ruíz (2005b, 162), hace referencia a las gradas de los corrales de comedia, donde se sentaba la gente. Al aplicarlo a la categoría de los comediantes contemporáneos, Feliciano lo utiliza en un sentido despectivo e irónico, de manera muy similar a lo que solía hacer Cervantes.

La autora se opone a la corriente de la Comedia y apuesta por la “Tragicomedia”, cuyo origen se remonta al III siglo a.C. con Plauto, quien utilizó el término para definir su drama *Anfitrión*. Por primera vez se juntaban personajes graves (el comandante del ejército, Anfitrión) y mitológicos (Júpiter y Mercurio) con algunos más populares (siervos, gente común). No obstante, Feliciano en 'A los Lectores' se distancia un poco de la obra de Plauto, puesto que el poeta no se hubiera atenido perfectamente a los rasgos característicos del género. Sánchez Dueñas (2008, 238) comenta que:

Al edificar su drama en un género mixto como el tragicómico, la autora se valdrá de los estilos, esencias, ambivalencias y preceptos de la comedia y de la tragedia en la configuración de su obra, ya que esta modalidad mixta ofrece suficientes posibilidades temáticas, de caracteres, dramáticas, cómicas, de personajes, de acciones, de tonos, de ritmos, de versos o de desenlaces posibles ya sean característicos de uno o de otro de los dos grandes géneros dramáticos.

De hecho, como se verá, la *Tragicomedia* presenta un número impresionante de personajes: hay príncipes, damas, reyes, ejércitos, dioses, musas, criados, disfraces... Por lo tanto, la mitología se mezcla con los personajes caballerescos.

Los poetas le critican el no respetar la verosimilitud de los clásicos y que «ni la misma Tragicomedia había guardado las leyes que daba, pues juntaba los siglos de Adonis y Venús con los de Atlante y Hespero y con los presentes y venideros»⁴⁹. A continuación, Feliciano esgrime que «de los dioses y diosas introducidos como personas

49 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 379.

humanas no hablaba la prohibición de nuestro poeta Horacio y menos de las transformaciones referidas en relación»; finalmente, cuando se le apunta que hay demasiados personajes en escena, responde con ingenio (381) «que la multitud de personas era prohibida cuando hablaban muchos juntos causando confusión, no cuando hablaban tres o cuatro entre sí y otros aparte sin causarla».

La presencia de la mitología «le sirve a Feliciania como instrumento de legitimación de sí misma», escribe Vélez-Sainz (2005, 94), quien hace notar la importancia del dios Apolo en la tradición andaluza aurisecular. Dice:

La máscara que se preparó para la entrada triunfal que hizo Felipe II en la tierra de Enríquez (Sevilla) en 1570. [...] Al lado de Apolo se representaron una serie de gloriosos monarcas de la dinastía de los Austria: Fernando el Católico, Carlos V, Felipe I (el “hermoso”), el emperador Maximiliano de Austria y el propio Felipe II. [...] Apolo, que había dado su divina genealogía a los romanos, ahora se la entregaba a los Habsburgos.

Feliciania se sirve del paganismo para contraponerse aún más a los valores de su época (McVay, 1999, 145-146):

The figures of classical mythology that Enríquez deploys to validate herself, her gender, her work and her culture, also serve to subvert and reorder the very authority she seeks to establish. Living in a society and writing in a literature in which authority is seen as masculine, monolithic and hierarchical, doña Feliciania's use of paganism challenges the dominant model. If one examines her Tragicomedia more closely with an eye to the period's predominant hierarchy of social values, the deconstruction becomes evident.

La ambientación es de ensueño, de mil y una noches...; pensemos solamente en los jardines y en los campos sabeos que dan el título a la obra. Feliciania juega con el género tragicómico, el cual le permite dar rienda suelta a su imaginación y crear algo único y sensacional. La riqueza de personajes, escenas y detalles despiertan muchas dudas sobre una posible representación de la *Tragicomedia*, porque esto hubiera supuesto un aparato enorme y una gran inversión económica. Es más, las características del estilo guzmaniano han llevado a algunos críticos (por ejemplo Reina Ruiz, 2005b), a considerar la *Tragicomedia* como una “anticipación” del teatro cortesano de Calderón de la Barca bien por la espectacularidad, bien por el tipo de público al cual doña Feliciania quiso dirigirse.

A pesar de que el género mixto consintiera una buena libertad compositiva, esto no significa que Feliciano improvisara en la elaboración de la *Tragicomedia*. De hecho, ella se inspira en el modelo aristotélico para las unidades de tiempo y lugar, la división en cinco actos que, según Aristóteles, se debían de utilizar para «las acciones graves, despertar la compasión y emoción violenta pero deleitable en el espectador» (Sánchez Dueñas, 2008, 238). Cada una de las dos partes que constituyen la *Tragicomedia* se subdivide en Prótasis – Epítasis – Catástrofe, conforme a la escuela griega (que se convertirían en planteamiento – nudo – desenlace). No se trata de un puro ejercicio compositivo, porque la finalidad de la obra es bien didáctica, bien catártica, siempre conforme a los clásicos: en efecto, el desenlace verá triunfar a los protagonistas positivos y la moral. En la “Carta Ejecutoria” la autora escribe: «Que restituir la antigüedad es de las mayores gentilezas de los bien entendidos, no arcaísmo sino fineza muy estimada» (380), es decir que no hay que considerar obsoleta o polvorienta su elección estilística e ideológica, sino una *fineza* merecedora de respeto.

Su rebeldía abarca tres dimensiones: la poética (apostar por el arte clásico en lugar del *Arte nuevo*), la religiosa (paganismo en lugar de catolicismo) y la ideológica, a través de la cual se intenta rescatar a las mujeres de una sociedad machista y misógina. Con el fin de alcanzar este triple objetivo, doña Feliciano tuvo que reforzar su obra con la teoría más prestigiosa de la que disponía, el clasicismo, que sin duda alguna ella conocía muy bien. Doménech (1998, 112-113) apunta que los años en que Feliciano estaba trabajando en la *Tragicomedia* se corresponden a la publicación de las *Tablas Poéticas* de Francisco de Cascales (1617). Muy probablemente ella hubiera leído el *Quijote* y la *Philosophía Antigua y Poética* de Pinciano (1596), uno de los textos fundamentales sobre el clasicismo.

A todas las acusaciones la autora responde con sagacidad y habilidad retórica, insistiendo en que no es posible despreciar una obra *a priori* porque haya sido creada por la pluma de una mujer. De hecho, los símbolos de la inspiración poética y de la inteligencia son las Musas y la diosa Minerva, todas figuras femeninas. A continuación incluye una lista de escritoras (entre las cuales se encuentra Isabel de Portugal), insignes en buenas letras, para defender aún más su tesis.

Finalmente, se consideran las pruebas aportadas por ambas partes, en concreto las tragedias y las comedias de los poetas españoles por un lado y por el otro las

declaraciones de algunos testigos sobre la *Tragicomedia*, que era «cosa tan nueva para España» que «se remitían a las leyes y ordenanzas» de la Poesía (381). El pleito se da por concluido y se pasa a la sentencia, que vamos a reproducir:

En el pleito entre partes fallamos que debemos declarar y declaramos la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos haber ganado nuestra corona de laurel en la arte y preceptos de los cómicos antiguos a todas comedias y tragedias españolas compuestas hasta los tiempos del Magno Felipe IV de las Españas. Y mandamos a nuestros poetas españoles que en las comedias que, de aquí adelante hicieren, guardasen las leyes y preceptos de su Primera y Segunda Parte, so pena de no ser tenidos de nos por cómicos ni trágicos y que los mandaremos borrar y tildar del Catálogo de nuestros Poetas y de los libros de nuestras mercedes y situados, con destierro a nuestra voluntad, de las altas cumbres de nuestro Parnaso. Y mandamos se lean en todas nuestras Academias por Arte de buenas comedias, ley y pragmática sanción hecha en nuestras Cortes la dicha Tragicomedia y sus reglas y preceptos.

La sentencia es pronunciada en el monte Parnaso por el rey Apolo y las musas del Real Consejo de Poesía. Aparecen dos fechas: se firma el 19 de octubre de 1623, el año de la supuesta impresión del texto y se da el 1 de marzo de 1624, cuando Felipe IV entra a Sevilla. Reina Ruiz (2005b, 157) aclara la presencia de todas estas fechas desde el punto de vista técnico:

La primera fecha señalada, 19 de octubre de 1623, corresponde a la fecha en que se dicta la sentencia (medio oral) y que podría coincidir con un documento notarial escrito al dictado en el momento de su pronunciamiento. La segunda, primero de marzo de 1624, es la fecha de emisión (medio escrito) de la carta ejecutoria en cumplimiento del mandato del tribunal, que ordena: “se ejecute esta sentencia sin embargo de suplicación y se despache carta ejecutoria de ella”. Al final se le añade la firma del canciller, encargado de sellar y registrar el documento.

Se pone así fin a las acusaciones en contra de Feliciana y se hace hincapié en la maestría de la autora, tanto que los poetas deberían tomar la *Tragicomedia* como modelo para sus dramas. Una vez más sorprende el estilo jurídico que Feliciana sabe (¿o parece?) dominar muy bien, indudablemente gracias a la colaboración con el marido León de Garavito.

Las reflexiones en torno, bien a la propia escritura, bien al derecho de ocupar un lugar digno en un mundo literario ocupado por los hombres y la batalla que eso suponía para una mujer del siglo XVII, son los temas que apreciaremos también en el paratexto “A los lectores”, el cual aparece justo después de la “Carta Ejecutoria” y que ahora vamos a analizar.

A los lectores

El manifiesto poético de Feliciano Enríquez de Guzmán se compone de tres paratextos, dos de los cuales ya los conocemos porque son las dedicatorias y la Carta Ejecutoria. El tercero lleva el título de “A los lectores” y se trata de un breve prólogo donde ella vuelve a exponer su teoría literaria, esta vez a un público lector imaginario.

Se hace hincapié en la imitación de los clásicos, en las unidades aristotélicas, en los fallos del *Arte nuevo* de Lope:

Aunque entiendo haber imitado en esta tragicomedia con todo rigor y propiedad el estilo y traza de las comedias y tragedias antiguas, así en la división y artificio de sus actos y escenas, como en guardar siempre un mismo lugar público en el teatro y en toda la fábula un continuado contexto de tiempo, en el cual naturalmente los que se hallasen presentes, pudiesen sin larga intermisión haber asistido a todo el suceso, en todas las cuales cosas [...] todos los modernos han faltado⁵⁰.

Sin embargo, Feliciano advierte de que ha preferido utilizar la división en «tres jornadas al uso español» (383), aunque en realidad cada una de estas “jornadas” se corresponde a la antigua división de la fábula en prótasis, epítasis y catástrofe, que incluso se señalan al lado del texto con una anotación, según este ejemplo en la Jornada Primera:

protasis ¿Para qué cuando en viaje
de esta tierra nos pusimos,
cilicianos nos hicimos
desnudando el propio traje?⁵¹

De hecho, a continuación la autora escribe que:

50 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 383.

51 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 398.

Prótesis, que es el principio de la fábula, en que se explica parte de su argumento y parte se calla para detener al pueblo, esperando atento. Epítasis, que es la involución y involucimiento del argumento, que tiene al pueblo suspenso y dudoso del suceso. Catástrofe, que es la explicación, solución y desenredo de la fábula, por la cual el suceso se entiende y es aprobado con aplauso del auditorio.

Doña Feliciano se imagina que la representación de la *Tragicomedia* resultaría «más cómoda» precisamente por la tripartición de la fábula, dejando en segundo plano el hecho de que la obra totaliza diez larguísimos actos difícilmente representables (383):

Se me puede permitir, que diga, que es también parecer mi Tragicomedia que puede salir en público, a ver no los teatros y coliseos en los cuales no he querido, ni quiero que parezca, mas los palacios y salas de los príncipes y grandes señores [...] y los aficionados a buenas letras.

Otro aspecto importante que la autora quiere destacar en este prólogo es la definición de “tragicomedia”, de la cual ya hemos hablado en el apartado dedicado al “Arte viejo” y al Arte nuevo. Sabemos que la autora dividió en dos parte la obra, una trágica y una cómica, alejándose de la tragicomedia lopesca propiamente dicha.

Con respecto a las unidades de acción, tiempo y lugar, su «búsqueda se limita a los más externo» (Doménech, 1998, 115): parece que todo se limite a la división en cinco actos y la unidad de acción ni siquiera se menciona.

Para concluir, en el último párrafo de “A los lectores” la autora habla por primera vez de los Entreactos, que guardan «el mismo estilo» de la acción principal. Por consiguiente, el estilo se mantiene clásico incluso para los entreactos, que no son los exitosos “entremeses” creados por Lope de Rueda que alcanzarían el esplendor durante el Siglo de Oro. Feliciano descarta los entremeses porque «pervierten los ánimos y buenas costumbres» (374), sin embargo ya veremos que en los Entreactos de la *Tragicomedia* hay más perversión que moralidad.

El texto se cierra con una invocación al dios Apolo para que él celebre y promulgue el «mayuma» en honor de la autora misma. En la antigüedad la “mayuma” era un fiesta pagana de duración de cinco o siete días que se desarrollaba en distintas localidades del Imperio Bizantino. Probablemente, Feliciano haga referencia a los festejos que su *Tragicomedia* y su proeza de escritora se merecen. Piedad Bolaños (2012, 186) supone que se refiere también «a su vida personal, a ese momento de dicha

que fue su matrimonio» a cuyos festejos todo el mundo está invitado, o incluso al «momento de unión o reencuentro de la mujer escritora con la mujer amante, esa simbiosis que constantemente se produce en el texto». Apolo le contesta con un soneto donde se celebra su talento de escritora y se le agradece por haber redimido la poesía del bárbaro vulgo. Por eso es digna de la mayuma que se va a proclamar. El soneto se remata con el siguiente texto en latín:

Clementiae nostrae, ut Maiumae Provincialibus laetitia reddatur, ita tamen ut fervetur honestas e veracundia castis moribus perseveret. (l. vni. C. de Maiuma, lib. II)⁵²

De nuevo se hace hincapié en la necesidad de un arte poético puro y casto, que se aleje de la preceptiva de Lope y de sus contemporáneos.

Vamos a concluir el análisis de estos dos paratextos con las interesantes consideraciones de Reina Ruiz (2005b, 168):

La “Carta Ejecutoria” funciona como un filtro que distancia a la autora implícita del público lector para hacerle olvidar que es doña Feliciano Enríquez de Guzmán quien escribe, puesto que en el mundo real una mujer nunca podría haber escrito una ejecutoria. Este recurso le permite asumir la identidad de un escribano ficticio encargado de redactar los procedimientos del pleito y la sentencia. [...] No deja de ser interesante la multitud de papeles que doña Feliciano desempeña en su calidad de persona poética: autora de una tragicomedia, crítico y juez de su propia obra, preceptista dramática, escribana y letrada. [...] Por el contrario, en la nota dirigida “A los lectores”, sí pretende un acercamiento directo de su persona como poeta y mujer, que utiliza el yo autoritativo para explicarse e informar al público lector.

Todavía no sabemos si estos dos paratextos, o por lo menos “A los lectores”, se leyeron en alguna academia de buenas letras, tal y como la autora hubiera deseado. Son textos a los cuales por su naturaleza tienen acceso solamente los lectores, pero no los espectadores. Una vez más vendría confirmándose la hipótesis de que la *Tragicomedia* fuera una obra concebida para la lectura y no para la representación.

Lo que no deja de asombrar en la “Carta Ejecutoria” y en “A los lectores” es la fuerza y la conciencia de autoría que caracterizan a doña Feliciano. La voluntad de darse

52 “A nuestra clemencia, para que regrese la alegría de fiesta de mayo (o la alegría de mayo) a los provinciales, de manera que se guarde la honestidad y persista la vergüenza, la modestia en las castas costumbres.” Nos atenemos a la traducción proporcionada por Piedad Bolaños (2012, 187).

a conocer a sí misma y su obra sin miedo alguno (de hecho, su estilo no pretende adherir al *topos humilitatis* en boga en la época, más bien todo lo contrario). También destacan la grandeza y la magnificencia de la *Tragicomedia*, que se inspira en los clásicos y que quiere ser un modelo de perfección y de maestría compositiva para todos los poetas.

La tercera dedicatoria: a don Diego de León Garavito

La cantidad de dedicatorias presentes en la *Tragicomedia* de Feliciano Enríquez de Guzmán insisten en lo imponente que resulta ser la obra en su conjunto.

La tercera dedicatoria es breve y se encuentra en los 'Coros' de los Actos de la *Primera Parte* y está dirigida a don Diego de León Garavito, uno de los hermanos del segundo marido, Francisco. Se deduce que la autora tenía un trato especial con el cuñado, era Vicario y Beneficiado de Cicacica, en la provincia de Charcas (Perú). De hecho, ella pide que los Coros se celebren con los Indios:

Remito estos Coros a v.m., hermano y señor mío, para que los haga celebrar en los Coros de sus Indios, que pues fueron tratados como indios, bien merecen ya, que v.m. los hermane con ellos⁵³.

La dedicatoria está fechada 9 de octubre de 1619, el mismo día en que se completó la *Tragicomedia*. Hasta ahora no se han encontrado testimonios ni sobre la efectiva representación de los Coros en Cicacica, ni sobre la asistencia por parte de don Diego a una posible puesta en escena de la obra de Feliciano.

La cuarta dedicatoria: a doña Ana Enríquez de Guzmán

Dicha dedicatoria aparece en los Entreactos, presenta la misma fecha de la anterior y se dirige doña Ana Enríquez de Guzmán, prima de Feliciano.

Se trata de la prima a la cual, probablemente, la autora le tenga más cariño por haberse convertido con el paso del tiempo en una hermana, tras el retiro espiritual de Carlota y Magdalena en el convento de Santa Inés. Además, doña Ana era la hija de doña Leonor Correa de Guzmán, tía y punto de referencia para Feliciano a lo largo de su

53 *Primera Parte de la Tragicomedia...*, pág. 393.

vida (Bolaños, 2012, 66), a quien le dedica los Entreactos de la *Segunda Parte...*, como veremos.

En la dedicatoria se dice que los entreactos se han compuesto para que «la entretengan entre los verdes álamos y claras fuentes de sus jardines y campos elisios» (443). Algunas líneas más abajo se vuelve a mezclar realidad y ficción, porque las Ninfas del río Betis piensan que los jardines de Ana son los campos sabeos de la *Tragicomedia*, «por sus deleitosas riberas.» La autora aprovecha para desear a su tierra «abundancia y prosperidad» y, como veremos, las referencias y las alabanzas de Sevilla y de Andalucía serán constantes en toda la obra. Sigue la breve respuesta en verso de la prima:

RESPUESTA

Si sois Maya, seré Hesperia
y si es Maya Feliciana,
será Hesperia feliz Ana.

Es probable que Ana no escribiera ninguna respuesta, es probable que Feliciana fuera ella misma la que compusiera estos versos tal y como hizo con los sonetos de Apolo.

Maya es el *alter ego* de la autora en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*. Era la diosa de la fecundidad y en la Antigüedad se relacionaba con la Tierra y con la primavera. El nombre procedería de latín *maius* o *maior*, o sea “el más grande”, “el mayor”, que supone la idea del crecimiento, de la prosperidad. Por tanto, Feliciana no se imagina ser una divinidad cualquiera. Según los griegos, literalmente *Maia* significaba “pequeña madre”, era la hija de Atlante y tuvo a Hermes de la relación con Zeus. El mes de Mayo debe su denominación a la diosa, porque la naturaleza alcanza su esplendor en esa época del año. En cambio, Hesperia era la «Ninfa del Ocaso», cuya «función esencial era la de vigilar, con la ayuda de un dragón [...] el jardín de las Hespérides, donde crecían las manzanas de oro, junto a las fuentes que manan esparciendo ambrosía» (Bolaños, 2012, 67). Por tanto, a Ana se la identificaría con esa ninfa porque participa en lo que ocurriría en los jardines y campos sabeos, lugares idílicos al igual que el jardín de las Hespérides. Doña Ana acoge los Entreactos para que la deleiten y la entretengan, cumpliendo así con el deseo de su prima Feliciana.

4.3.2 Los paratextos de la *Segunda Parte*...

La portada

La portada de la *Segunda Parte*... mantiene las características de la portada de la *Primera Parte*..., como se puede ver en la figura. Se mantiene también el mismo escudo familiar. Las dos diferencias sustanciales son: el destinatario del texto, quien ahora es otro hermano de Francisco, don Lorenzo de Ribera Garavito, y los datos de la impresión, la cual fue a cargo de Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1624.



La quinta dedicatoria: a don Lorenzo de Ribera Garavito

Si la *Primera Parte de la Tragicomedia* se dedica a las hermanas Carlota y Magdalena, la *Segunda Parte...* se dirige a otro cuñado de Feliciano y hermano de don Francisco, es decir don Lorenzo. Como se aprende de las minuciosas investigaciones llevadas a cabo por Piedad Bolaños, don Francisco de León Garavito tenía varios hermanos: Lorenzo, Diego, Beatriz, María, Leonor, Jerónimo, Dorotea, Catalina, Juan y Melchor.

Al igual que don Diego, don Lorenzo vivía en América y era clérigo. Ambos tuvieron un papel importante para Feliciano y su esposo, ya que, ilustra Bolaños (2012, 169):

Don Francisco [...] percibe, de tanto en tanto, ciertos ingresos de dos hermanos que están bien situados en América: de don Lorenzo de Ribera Garavito, que vive en la ciudad de Potosí y de don Diego de León Garavito, Vicario y Beneficiado de Cicacica, en la provincia de Charcas (Perú).

Feliciano le pide a don Lorenzo que «ampare y defienda» la obra que se le está dedicando de «las plebeyas comedias» y del «ignorante y bárbaro vulgo» (560⁵⁴). Vuelven los temas y los personajes que ya se han podido observar en los paratextos de la *Primera Parte...*, por ejemplo la leyenda de las Doncellas de Simancas, el ataque a los poetas cómicos, la figura de Maya y la autoglorificación por ser una mujer escritora. La autora parece carecer otra vez de humildad con tal de ensalzar y preservar su arte poético, como se puede leer en este párrafo (560):

Yo he vengado a España y a nuestra patria cabeza de ella, honrosa y valorosamente del injurioso tributo que ha pagado hasta nuestros tiempos, restituyéndolos a los felicísimos de nuestra española Maya, cuyos elisios campos, cifrados en los sabeos, se verán y gozarán de hoy en adelante libres y francos de servicios y pechos tan mal pagados, cuanto felizmente libertados por los linajes de doña Leonor y doña Mariana, corona de la mujeres.

Las dos mujeres que se citan son respectivamente doña Leonor de Garavito, hermana de Francisco, y doña Mariana de Guzmán, prima de Feliciano. Las «ilustres

54 Remitimos entre paréntesis al número de la página de la edición que presentamos en el presente trabajo.

parientas» eran dos mujeres cultivadas y ejemplares a las cuales Feliciano rinde homenaje, porque «se sacrificaron, cortándose la mano por las muñecas, por salvar la virginidad de otras doncellas.» (Bolaños, 2012, 185). A los dos linajes se les atribuye el mérito de haber «liberado España» de un arte poético corrupto en nombre del arte clásico, al igual que las Doncellas de Simancas se rebelaron a los moros. En efecto, la rama de los Guzmanes (doña Feliciano) se ocupó de la redacción de una tragicomedia al estilo antiguo, mientras que la rama de los Garavito (don Francisco) se encargó de la impresión. Es por eso por lo que en la portada de la obra aparece un escudo en el que hay elementos de ambas familias.

El texto se cierra con la fecha simbólica que suele aparecer en los distintos paratextos, o sea el 9 de octubre de 1619. Calíope, la diosa de la poesía lírica, le “contesta” a doña Feliciano en lugar de don Lorenzo, puesto que él se encuentra fuera de España y su respuesta tardaría mucho tiempo, según bien observa Bolaños (2012, 169). Calíope se dirige a las Ninfas del río Betis para que miren y celebren la labor de «vuestra andaluza, vuestra hermana» (561).

Dos sonetos entre enamorados

La *Tragicomedia* es la transposición literaria de la vida de la autora misma. Tal y como se verá a lo largo del análisis del texto, la *Primera Parte...* cuenta las peripecias de Clarisel (don Francisco) comprometido con otra mujer, mientras que en la *Segunda Parte...* se celebra el matrimonio con Maya=Feliciano.

Los dos sonetos que aparecen a continuación desvelan públicamente quien hay detrás de los personajes ficticios de Clarisel y Maya (562):

De Clarisel a Maya

Soneto

Dichoso, Maya, yo que alegre miro
hoy tus ojos que ayer me hicieron fuego;
no soy ya Clarisel bárbaro griego,
fui, mas ya a tu España me retiro.
Rico me ha hecho Feliciano. Aspiro
a inmortal gloria: quien estuvo ciego

no tuvo culpa. A Belidiana niego,
confieso, Maya, a tí, por quien respiro.
Yo rompo los carteles temerarios
si conviene romperlos, ya por otros
chancelados estando; y este escribo
¡oh, Maya Feliciana! en jaspes parios
en que afirmo, en tu nombre, que en nosotros
fe y amor se hallarán siempre excesivo.

De Maya a Clarisel

Soneto

Dichosa, Clarisel, tu amada Maya,
española princesa, hija de Atlante,
laureada de tí por firme amante
en coros de Eufrosina, Talía, Aglaya.
¡Oh, valeroso príncipe! Siempre haya
noticia de tu nombre y tu fe cante
gloriosamente Apolo en su discante
alzándote por Rey en su atalaya.
Rey eres ya de España y no de Arabia.
Arabia por España darse pudo,
valeroso español, sin otro cambio.
Ilustre hecho hiciste, hazaña sabia,
trueco discreto; pues su casto nudo
hoy te da Feliciana por recambio.

En ambos sonetos se aprecian los tópicos del amor cortés (la mirada, el fuego, el respiro, la fe), la pareja se compromete a amarse para la eternidad. Clarisel=don Francisco ha rechazado a Belidiana, la caprichosa princesa que protagoniza la Primera Parte, por amor hacia Maya=Feliciana. Ya no es el príncipe de Grecia, sino que se quedará en España al lado de su dama. Maya le responde con inmenso entusiasmo, por fin ese amor ha llegado a cumplirse, después de mucho tiempo. En la vida real, Feliciana y Francisco se casaron bastante tarde para la época, de hecho los dos tenían ya cincuenta años, pero nunca les faltó la fe y la esperanza de poder estar juntos algún día. De hecho, según la reconstrucción de la vida de la autora llevada a cabo por Bolaños, el amor entre los dos era algo juvenil que tuvo que dejarse a un lado a causa del matrimonio que ella contrajo con Cristóbal Ponce de Solís y Farfán. Una vez fallecido,

en 1619, Feliciano y don Francisco pudieron por fin coronar su amor, tanto que al cabo de tres años ya estaban casados.

El Gótico Cartel

A continuación, doña Feliciano nos proporciona otro testimonio mas de que Francisco de León Garavito fue el hombre de su vida. Se trata del Gótico Cartel, del cual vamos a mostrar una reproducción:

OTIVARAGNOELELEONGARAVITO
TIVARAGNOELELELEONGARAVIT
IVARAGNOELEDELEONGARAVI
VARAGNOELEDODELEONGARAV
ARAGNOELEDOCODELEONGARA
RAGNOELEDOCS CODELEONGAR
AGNOELEDOCSISCODELEONGA
GNOELEDOCSICISCODELEONG
NOELEDOCSINCISCODELEON
OELEDOCSICNANCISCODELEO
ELEDOCSICNARANCISCODELE
LEDOCSICNARFRANCISCODEL
EDOCSICNARFNFRANCISCODE
DOCSICNARFNONFRANCISCODE
OCSICNARFNODONFRANCISCODE
EDOCSICNARFNFRANCISCODE
LEDOCSICNARFRANCISCODEL
ELEDOCSICNARANCISCODELE
OELEDOCSICNANCISCODELEO
NOELEDOCSINCISCODELEON
GNOELEDOCSICISCODELEONG
AGNOELEDOCSISCODELEONGA
RAGNOELEDOCS CODELEONGAR
ARAGNOELEDOCODELEONGARA
VARAGNOELEDODELEONGARAV
IVARAGNOELEDELEONGARAV
TIVARAGNOELELEONGARAVIT
OTIVARAGNOELELEONGARAVIT

Justo a continuación la autora explica que (563):

Este Gótico Cartel
que veintiséis letras tiene,
en todas solo contiene
el nombre de Clarisel.
Es de Maya ramillete,
en esta segunda parte,
de flores, que le reparte
seiscientas sesenta y siete.

Por «nombre de Clarisel» se entiende el de Francisco de León Garavito, cuyo nombre completo se compone exactamente de veintiséis letras. Se trata de una composición asombrosa, un poema “cúbico”, «un acróstico múltiple [...] muy característico de los siglos XVII-XVIII, es decir, un laberinto de letras, en el que partiendo del centro se repite el nombre del amado en todas direcciones» (Bolaños, 2012, 182).

Esta “poesía formalista” nació en la época clásica y era una práctica frecuente en la cultura semítica. Según explica Carmona Tierno en un ensayo sobre los artificios formalistas auriseculares, estas composiciones tenían una función esotérica durante la Antigüedad y la Edad Media. Se habla incluso de la relación que los acrósticos guardaban con la Cábala judía. En cambio, en el Siglo de Oro, esa práctica cedió paso a otras funciones (fiestas de Estado, certámenes literarios, propaganda) o bien se utilizaba para dar muestra del propio ingenio compositivo, como Carmona Tierno (2013, 50-51) explica:

Uno de los artificios más frecuentes en la poesía aurisecular es el poema acróstico, es decir, aquel en que las primeras letras de cada verso forman una palabra o frase. Sin embargo, esta sencilla fórmula puede complicarse, dando como resultado lecturas acrósticas con las letras finales (teleóstico), mediales (mesóstico) o en sentido diagonal (diagonóstico). Si en una misma composición se combinan varias de estas formas, tenemos el acróstico múltiple o pentacróstico. [...] La función del acróstico puede ser críptica (ocultar una autoría o un mensaje secreto) o enfática, cuando se vincula al elogio y a la dedicatoria.

En el caso específico del 'Gótico Cartel' ideado por Feliciano, sigue diciendo que:

Otra fórmula vinculada con el acróstico por su forma y su función de halago son los laberintos, consistentes en un cuadrado (u otra forma geométrica) de letras en

el que es posible leer un nombre o frase una gran cantidad de veces, siguiendo las más diversas direcciones de lectura y partiendo de la letra central. Este artificio es la proyección literaria de los antiguos talismanes, en que las letras de una palabra mágica se disponían repetidas geoméricamente. Bajo la forma del laberinto subyace la función mágica de la lengua, según la cual pronunciar (o escribir) la palabra es *poseerla*. El elogio sustituye a la magia: cuanto más se refleje el nombre o el lema de la persona, mayor será el encomio.

Las investigaciones de Carmona Tierno, las cuales se basan en otras más extensas llevadas a cabo por el máximo experto sobre el tema, Cozár (1991), permiten aclarar las motivaciones que están detrás del 'Gótico Cartel'. Feliciano no solo desea tejer un hálago hacia su amado, sino también “poseerlo” gracias al poder de la palabra, después de tantos años de separación. Además, ella demuestra saber manejar incluso los laberintos de letras, dando prueba una vez más de su extraordinario talento. Ciertamente es que no podía elegir una manera más bella y romántica para celebrar a su esposo y consagrar su amor.

La sexta dedicatoria: a fray Jerónimo de Rivera Garavito

Llegados a esta altura del presente estudio de los paratextos, podemos dar por sentado que doña Feliciano dedicó la *Tragicomedia* a las dos familias más importantes de su vida, es decir la suya, desde luego, y la de don Francisco, su segundo esposo. En cambio, del primer marido, don Cristóbal, y de sus parientes no hizo mención alguna.

En efecto, los Coros de la *Segunda Parte...* se dedican a Jerónimo de Rivera Garavito, otro hermano clérigo de don Francisco, que era el prior del convento de San Agustín, en Sevilla. Los esposos tenían una relación especial con ese convento y eso no se debía solo a la figura de fray Jerónimo.

De hecho, don Francisco dejó escrito en su testamento que su esposa tenía que crear tres capellanías en los conventos de la Santísima Trinidad de Descalzos, de San Pablo y de San Agustín. En los documentos notariales encontrados en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla ('Protocolos') se dice que nuestra escritora recibía «los intereses que el convento de San Agustín ha de pagarle por un tributo de cuantía de 1000 ducados de principal» (Bolaños, 2012, 247). Además, a causa del empeoramiento de sus condiciones de salud tras el fallecimiento de don Francisco, ella le otorgó al

Procurador Mayor del convento, fray Juan de Bolaños, el poder de gestionar sus obligaciones tanto judiciales como civiles. Además, le destina 136.000 maravedís que ella había heredado del primer marido.

A la luz de todo esto, se entiende por qué Feliciano eligió a fray Jerónimo para la dedicatoria, en la cual se le agradece «de las mercedes de su mano recibidas» (569). Abajo aparece un soneto, que se añadió el día 5 de marzo de 1622 en ocasión de la muerte de Jerónimo, donde se pide que se canten y celebren los Coros de la *Tragicomedia* en el Reino de los Cielos (569):

Y ya no celebráis en canto llano
del altísimo Rey las remembranzas,
mas al órgano en voz en sus holganzas,
de las cuales sois nuevo cortesano.
Cantad y celebrad los Coros nuestros,
si celebrarse pueden y cantarse
en tales coros castos himeneos.

Para terminar, nos queda por analizar la última dedicatoria, la cual se reserva a una tía muy especial, doña Leonor.

La séptima dedicatoria: a doña Leonor Correa de Guzmán

La última etapa de este recorrido por los paratextos de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* nos conduce a la dedicatoria de los Entreactos de la *Segunda Parte...* . La destinataria es doña Leonor Correa de Guzmán, hermana de doña María, la madre de Feliciano. Ya la hemos mencionado anteriormente por ser la madre de doña Ana, la prima a quien se le dirigen los Entreactos de la *Primera Parte...* . Madre e hija se ven entonces unidas también en la literatura, puesto que se les dirigen los entreactos de la *Tragicomedia*.

Doña Leonor y doña Feliciano mantuvieron una relación muy estrecha, porque convivieron algunos años y la sobrina gozó de su amor y protección. Esta dedicatoria es muy corta y destaca la comparación que la autora establece entre su tía y la diosa Juno. La explicación podría encontrarse precisamente en la relación tía-sobrina, puesto que Juno era la protectora de las mujeres casadas y Leonor le dio amparo a Feliciano durante

toda su vida (Bolaños, 2012, 66). La respuesta confirmaría dicha hipótesis, siempre y cuando fuera doña Leonor la que redactara estos versos (614):

Del Garavito y Guzmán,
De Leonor y Mariana,
Yo fui Juno sevillana.

Se infiere que la mujer no cuidó solamente de Feliciano, sino que también de Leonor de Garavito (hermana de don Francisco) y de la sobrina Mariana de Guzmán (las dos ya las conocemos por haber aparecido en la dedicatoria a don Lorenzo). Se trataría de un dato más que confirmaría el paralelismo entre doña Leonor Correa de Guzmán y la diosa Juno en calidad de figuras protectoras.

Además, tras la muerte de sus padres, en 1606 Feliciano nombró a sus dos hermanas como herederas y, en el caso de que falleciesen, a su tía Leonor (Bolaños, 2012, 82). Prueba ulterior de ese vínculo tan especial para Feliciano y del papel que su tía tuvo a lo largo de su vida.

En resumidas cuentas, los paratextos de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* representan una parte fundamental de la obra, de la cual no se puede prescindir a la hora de acercarse a doña Feliciano Enríquez de Guzmán y, desde luego, a la obra. En ellos, la autora da muestras de toda la fuerza y la determinación que tiene con tal de proteger bien su creación literaria, bien a sí misma contra los ataques de los poetas modernos. Ella defiende un arte poético clásico, ya considerado obsoleto y estéril en una época que vio el *Arte nuevo* alcanzar su ápice. Sin embargo, doña Feliciano no se rinde y trae a colación argumentaciones muy atrevidas y cultas, reluciendo toda su sabiduría y preparación literaria. Celebra la magnificencia de su *Tragicomedia* y repone en ella mucha confianza, segura de que será un éxito algún día, quizás se represente en el claustro de un monasterio o bien en las salas de algun palacio o bien en América. Quizás se lea en alguna academia de buenas letras, rindiéndole el homenaje que se merece. ¿Tuvo buenas intuiciones o se dejó llevar por su inmensurable imaginación?

CAPÍTULO V

5.1 Resumen argumental y temas

La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* trata de la vida sentimental y familiar de Feliciano Enríquez de Guzmán bajo forma de alegoría. La *Primera Parte...* se centra en el sufrimiento amoroso –que coincidiría con la boda con Cristóbal Ponce de Solís– mientras que la *Segunda Parte...* celebra el cumplimiento de la anhelada unión matrimonial con don Francisco de León Garavito. Sánchez Dueñas (2008, 238) lo resume muy bien en su análisis del texto guzmaniano:

La autora sevillana [...] se centra en el desarrollo argumental del drama que retrata amores, infortunios, desventuras y casamiento final con Maya, princesa de España, del príncipe de Esparta y Micenas, llamado Clarisel. Partiendo de una situación inicial de desasosiego amoroso por parte del protagonista [...], la parte central de la acción dramática se centrará en el proceso de conquista y en las desventuras del noble Clarisel para obtener la mano de Belidiana, una princesa árabe, hasta que, una vez superados los infortunios y adversidades que sufre el galán y abandonada la esquivada princesa, el drama, en su segunda parte, finalice con el desenlace de la misma que dará lugar al matrimonio de Clarisel y Maya.

En este apartado vamos a presentar el argumento de cada una de las partes y, a continuación, estudiaremos los temas principales de la totalidad de la obra. En 'Apéndice' es posible consultar las 'Tablas de análisis estructural', donde se proporcionan la síntesis de cada acto, el número de macro y micro secuencias, los vacíos escénicos, el lugar, los personajes en escena y la métrica empleada para que el lector tenga una visión clara y esquemática del texto, que, como sabemos, es bastante complejo.

Ahora bien, la acción de la *Tragicomedia* se desarrolla enteramente en los campos sabeos de una Arabia mítica y exótica, precisamente en el palacio real de Belerante, en los jardines que lo rodean y en la cárcel, ubicada en una torre cerca del palacio.

En la *Primera Parte...*, en el Acto I conocemos a los protagonistas, que son: Clarisel, el príncipe de Esparta; Beloribo, el rey de Macedonia; Belidiana, la princesa de Arabia; y Clarinda, la princesa de Chipre. Se plantea la típica situación de una comedia de enredo, donde dos galanes desean conquistar a las damas que aman. Con el fin de acercarse a las dos princesas y hablar con ellas, Clarisel y Beloribo se disfrazan de

jardineros (convirtiéndose en Criselo y Lisdanso). El disfraz les sirve también para pasar desapercibidos ante el rey Belerante –el futuro suegro de Clarisel y actual enemigo político– por eso no quieren correr el riesgo de acabar presos.

En el Acto II el rey Belerante manda organizar un torneo, cuyo vencedor contraerá matrimonio con su hija Belidiana. Participa también Adonis, ayudado por Venus.

En el Acto III empieza el torneo: Criselo y Lisdanso se revelan muy buenos guerreros y Belerante ordena que sean llevados a prisión, porque es Adonis quien debe ganar y casarse con Belidiana. Por la noche, el aposentador Sinamber comunica al rey que, en realidad, los dos presos son Clarisel y Beloribo y que el primero está enamorado de su hija. Belerante se disfraza de Clarisel para comprobarlo, pero Belidiana le rechaza a causa de una carta suya muy atrevida que acaba de leer. Belerante acusa de traición a Sinamber, quien ha tramado un plan para vengar a su hermana Arilesa, asesinada bajo orden de Belidiana por llevar una relación ilícita con un caballero. Sinamber viene herido gravemente por los guardias reales y arrojado a una noria. Se culpa a Clarisel del suceso y se le condena a muerte.

En el Acto IV Birano, el criado de Clarisel, se queda escuchando a escondidas la animada conversación entre Belidiana y Clarinda, porque la princesa desea ver muerto al príncipe a causa de la carta que le ha escrito. Clarinda intenta tranquilizar a su prima para que reflexione sobre lo que está pasando. Al final Belidiana se da cuenta de estar enamorada del joven griego. Paralelamente, salen Venus y Adonis, quien ama a la diosa y, por eso, el compromiso con Belidiana no se podrá mantener, aunque a Venus le interesa el control de Arabia que el casamiento real le traería.

El Acto V, el último, se abre en la torre carcelaria donde quedan presos Clarisel y Beloribo. Ambos comparten la angustia por su destino y por no poder gozar del amor de las princesas. Llega el día de la ejecución de la condena a muerte (horca), pero al verdugo le entra una crisis de pánico que le impide cumplir con su tarea. Birano, apoyado por los soldados griegos y macedones, aprovecha el momento y suelta a los dos cautivos. Estalla una rebelión contra Belerante y, al final, el amor y la justicia triunfan: Belidiana y Clarinda se comprometen con los respectivos enamorados y el monarca otorga la celebración de las bodas.

Al principio de la *Segunda Parte*... encontramos a los mismos protagonistas de la *Primera*, con la diferencia de que ya han transcurrido dieciocho años. Clarisel y Beloribo han tenido que irse a Grecia a causa de una guerra; mientras tanto, Belidiana y Clarinda se han plegado a la voluntad paterna rompiendo el compromiso con los dos galanes y casándose con dos nobles, Rogerio y Ercilo. Esto causa una profunda pena de amor en los corazones de Clarisel y Beloribo. Los dioses, enternecidos, propician el encuentro con las princesas Maya y Hesperia, española e italiana respectivamente, para aliviar el sufrimiento y como premio por la fidelidad que habían demostrado hacia sus antiguas futuras esposas durante la guerra.

En el Acto II vuelven los personajes mitológicos Venus y Adonis y este muere atropellado por un jabalí, abandonando a su amada y a los tres Cupidillos, los hijos ilegítimos de Venus. La diosa estaría casada con Vulcano, pero mantiene una relación extraconyugal con el joven Adonis, también porque su esposo sería estéril.

En el Acto III llegan a la corte de Arabia Atlante, el rey de España, con su hija Maya y Héspero, el rey de Italia, con su hija Hesperia. Se tendría que celebrar la unión de las dos princesas con Hércules y Perseo respectivamente, pero ellas se oponen a la autoridad paterna. Clarisel y Beloribo se incorporan al banquete y se juntan con las dos damas. Mientras, Birano insiste en cortejar a Ileda, quien, enojada, le obliga a quitarse la vestimenta y a disfrazarse de mujer. La transformación se completa tras bañarse en una fuente mágica que lo deja sin pelos y que provoca el acoso por parte de los tres Sátiros: Pan, Vertuno y Guasorapo.

En el Acto V Ercila y Sinamber asesinan a Belidiana, Clarinda, Rogerio y Ercilo para vengarse. Después del “reglamento de cuentas”, la *Tragicomedia* termina felizmente, entre cantos y bailes, con las bodas de Maya con Clarisel, Hesperia con Beloribo e Ileda con Birano, todavía vestido de mujer.

5.1.1 La *Tragicomedia* con sus temas

El tema principal de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es el de la comedia de enredo, o sea el amor, que se manifiesta en formas distintas. Desde la peripecia de los galanes protagonistas (Clarisel y Beloribo), pasando por la comicidad

del criado (Birano) y de los Sátiros, la dramaticidad vivida por algunos personajes secundarios (Sinamber y Ermila, Arilesa) hasta llegar a la dimensión ideal del mundo mitológico (Adonis y Venus) que, sin embargo, termina en tragedia. Se ha planteado la hipótesis incluso de un amor incestuoso entre padre e hija (Belerante-Belidiana), aún por aclarar, y finalmente el amor infiel (Venus que engaña a Vulcano, Belidiana y Clarinda faltan a su promesa matrimonial). En definitiva, doña Feliciano trata el tema amoroso a “trescientos sesenta grados” y no olvida incluirse a ella misma, mediante la alegoría.

Tanto en la *Primera* como en la *Segunda Parte...* la mitología y la ubicación mítica le permiten a la dramaturga evocar su época y también validar su arte poético, ya que los dioses celebran la *Tragicomedia*. Ted McVay (1999, 145-146) comenta que:

The figures of classical mythology that Enríquez deploys to validate herself, her gender, her work and her culture, also serve to subvert and reorder the very authority she seeks to establish. Living in a society and writing in a literature in which authority is seen as masculine, monolithic and hierarchical, doña Feliciano's use of paganism challenges the dominant model.

Junto al amor aparecen otros temas típicos del teatro aurisecular, por ejemplo el poder, el honor, el mito de Adonis y Venus, el jardín, la mujer varonil y el hombre disfrazado de mujer. Además, la autora emplea la alegoría aun para plantear cuestiones privadas o bien tabús (el erotismo, la pérdida de la virginidad, el incesto, la autoría femenina, la corrupción en la corte). Como bien resume Reina Ruiz (2005b, 41):

Lo que en un principio se presenta como una inocua historieta de amor adornada de lances caballerescos, equívocos, confusiones, disfraces, papeles y demás convenciones pertenecientes a la *comedia* con final feliz incluido, a lo largo del drama se revela un discurso mucho más atrevido que permanece velado, o simplemente desapercibido.

No olvidemos que estamos en la época de la Contrarreforma, por lo tanto los escritores debían de estudiar unos cuantos estratagemas para poder decir lo que pensaban, sin caer en el riesgo de la censura. La sagaz elección del espacio exótico de los campos sabeos, de un tiempo indefinido y de la mezcla de los personajes caballerescos con los mitológicos, le proporcionaron a la autora un margen considerable

de libertad de expresión. El estilo y el lenguaje a veces críptico y muy elaborado completan el cuadro.

La *Primera Parte...* se puede considerar *tragicómica*, porque la comicidad y la amenidad van de la mano de la tensión y de la angustia. Hay momentos en que el lector sonríe y se emociona positivamente y otros tantos en los que se teme por el destino de los personajes a causa de los obstáculos que se encuentran por delante. Vamos a poner algunos ejemplos: la mítica historia de amor entre Venus y Adonis, la peripecia de los dos galanes, la relación entre Birano e Ileda, el abuso de poder de Belerante, la inconstancia de Belidiana y el deseo de venganza de Sinamber y Ermila.

En la *Primera Parte...* se desarrollan una serie de situaciones que solamente en la *Segunda Parte...* llegarán a un punto y final. O sea, la *Tragedia* bien guarda una propia identidad dramática repartida entre los cinco actos de los que se compone (prótasis, epítasis, catástrofe), bien representa el planteamiento de unos cuantos sucesos, cuyos desenlaces se dan en la *Comedia*. Ahí está el eslabón que une las dos partes, dando lugar a una tragicomedia.

La *Segunda Parte...* es *cómica* por la presencia de escenas muy divertidas y similares al mundo del teatro breve (por ejemplo, el episodio de Birano y Beloribo transformados en mujeres) y el final feliz, con las múltiples bodas de las parejas implicadas. Los únicos momentos de tensión, representados por la matanza de Belidiana, Clarinda y sus esposos, y la muerte de Adonis, permanecen fuera de la acción propiamente dicha, es decir que el espectador se entera del suceso a través de los comentarios de los personajes (relato ticscópico) y no porque se ponga en escena lo trágico. En la *Primera Parte...*, en cambio, se asiste a la violencia (Sinamber arrojado a la noria, la crueldad contra Clarisel y Beloribo), pero en la *Segunda Parte...* todo queda “suavizado”, además, el asesinato se cumple en un momento en que el público ya empatiza con los ejecutores (Sinamber y Ermila), por lo tanto, no produce pena alguna, sino casi una liberación y un profundo sentido de justicia poética.

Ahora bien, vamos a estudiar más al detalle algunos aspectos de los temas. Ya hemos comentado que la princesa Belidiana es uno de los dos *alter ego* de doña Feliciana, no tanto por su personalidad, sino por lo que ella sufrió en juventud entre casamientos combinados y relaciones familiares. Belidiana lleva un trato conflictivo con el padre y la madre al igual que la autora, según hemos podido detectar durante las

investigaciones. El incesto que, supuestamente, se da entre Belerante y su hija no se dio entre Feliciano y su padre, pero podría significar la naturaleza castrante de la relación que había, aunque se casó con don Cristóbal Ponce de Solís cuando don Diego había muerto hacía ya unos doce años. También puede ser que Feliciano tuviera más problemas con sus familiares que hoy en día ignoramos por falta de documentación y que ella sugiere en la obra. El tema del incesto ha despertado la atención de la crítica porque vuelve a lo largo de la intriga, incluso en el mundo mitológico, puesto que Adonis es el fruto del incesto entre padre e hija. Parece que le importe a la autora, pero no sabemos lo que aconteció con don Diego. Reina Ruiz (2005b, 63) argumenta que el incesto podría referirse incluso a los Austrias en el marco de una general denuncia del despotismo y de la mala costumbre que había en la época:

Por una parte, la fábula de los jardines sabeos evoca la práctica incestuosa de los monarcas de la Casa de Austria, avaladas mediante las generosas contribuciones que la corona española dispuso para conseguir las debidas dispensas papales, y la aprobación de las uniones consanguíneas prohibidas por las leyes eclesiásticas. Por la otra, la obra presenta alusiones críticas al gobierno y abuso de poder de los validos y su administración política. El sistema de valimiento tomó vigor en la época de Felipe III, sucediéndose en posteriores reinados [...]. Como los dioses de la gentilidad, los reyes se reservan el derecho de romper [...] las leyes que prohíben los enlaces matrimoniales entre parientes de línea directa, colocándose así en una esfera superior más próxima a los dioses legendarios que al resto de los mortales.

El aposentador Sinamber simboliza todo esto, aunque su traición se debe a una importante justificación, o sea el asesinato de la hermana. Además, sigue Reina Ruiz (67), este personaje reflejaría «la excesiva ambición de los privados» y destaca, entre ellos, al Duque de Lerma, privado de Felipe III. Seguramente, Feliciano situó la intriga en los tiempos de dicho reinado, ya que se dio entre 1578 y 1621, coincidiendo con las fechas de elaboración de la *Tragicomedia* (1599-1619). Andalucía se convirtió en los campos sabeos y cualquier observación (o bien crítica a las conductas real y de su séquito) quedarían veladas y a salvo de la censura. No es casualidad que Belidiana y Maya, los *alter ego* de la autora, sean princesa y reina de Arabia respectivamente, puesto que doña Feliciano se autocelebra como la flor no solo de Andalucía, sino de toda España (*Segunda Parte...*, Acto V, vv. 2682-2689)

[APOLO] Celebren de hoy más las damas
de las béticas orillas
vuestras canciones suaves
y amorosas poesías
que yo siempre por mí, Maya,
os celebraré en las mías
y diré que Feliciana
es de España hoy Maya viva.

“Las béticas orillas” son la evidencia de que se está hablando de Sevilla; también el cariño que Feliciana les tiene a las ninfas del río Betis son una señal ulterior de la efectiva ubicación de la *Tragicomedia*. Se trata de detalles que, desde luego, sugieren la naturaleza alegórica de Arabia y de los campos sabeos. A este propósito, deseamos traer a colación una consideración interesante que el escritor italiano Italo Calvino hizo cuando describió el proceso de construcción del paisaje en su novela *El barón rampante* (2019, IX-X):

C'è, quasi nascosto dentro il libro, un altro libro più somnesso, di nostalgica evocazione d'un paesaggio, o meglio: di ri-invenzione d'un paesaggio attraverso la composizione, l'ingrandimento, la moltiplicazione di sparsi elementi di memoria. [...] Il romanzo si svolge in un paese immaginario, Ombrosa, ma ci rendiamo presto conto che questa Ombrosa si trova in un punto imprecisato della Riviera ligure. Dai dati biografici dell'Autore sappiamo che egli è di San Remo, che nella cittadina ligure ha passato infanzia e giovinezza. [...] Ma tutto questo paesaggio geografico e ideale appartiene al passato [...] possiamo ricavare la radice *lyrica* del libro, la prima spinta dell'invenzione poetica. Partendo da un mondo che non esiste più, l'Autore regredisce a un mondo mai esistito ma che contenga i nuclei di ciò che è stato e di ciò che avrebbe potuto essere, le allegorie del passato e del presente, le interrogazioni sulla propria esistenza.

Calvino conocía bien los libros de caballerías y a Cervantes. Su manera de construir el paisaje donde inserta la fábula de *El barón rampante* recuerda mucho lo que nuestra autora hizo, utilizando Arabia y los campos elisios para hablar de su Andalucía, de su Sevilla y de unos tiempos que eran amenos no solo porque los relacionó con los recuerdos de la huerta en Santiponce, sino aun porque se evocan los tiempos antiguos, que ella tanto admiraba, hasta tal punto de apostar por una preceptiva clásica en lugar de la moderna. Una época que ella consideraba menos corrupta que la suya, desde el punto de vista social y literario. La ubicación “de ensueño” le sirvió para evitar la censura,

para hablar libremente de su vida íntima, de sus experiencias sentimentales y de dar voz a su pensamiento. Mezcla el pasado con el presente y para ello eligió un lugar concreto (Andalucía), al mismo tiempo, lejano y disfrazado de campos sabeos. El lirismo en la *Tragicomedia* alcanza niveles muy altos al hablar del paisaje, al igual que del amor, evidentemente porque ambos son los aspectos que más movían a la autora.

El amor se expresa a través de la lírica cortesana y a todos los niveles (galán-dama, criados, dioses), aparecen los tópicos característicos del género, como el enamoramiento que se desencadena por los ojos, los síntomas del mal de amor, la equiparación entre sentimiento/cárcel y amante/preso, la pasión que abrasa igual que el fuego contra el hielo de la ausencia, la mujer inalcanzable y la transformación de los amantes. El amor está también cargado de eros y articula a través de metáforas, a veces muy ingenuas, y del lirismo poético, mediante las flores, los colores y su significado simbólico, especialmente en el encuentro entre los dos galanes-jardineros y las princesas (*Primera Parte...*, Acto II, vv. 1010-1030), donde “vergel” y “flor” adquieren un doble significado:

CLARISEL ¿Qué puede perder, señora,
 quien aunque tuvo algún día
 honradilla pasadía
 se ve jardinero ahora?
 Si queréis que yo me obligue
 a alguna pena cruel
 con destierro del vergel
 vuestro gusto se consigue.

CLARINDA Yo a tí conceder la empresa,
 jardinero amigo, quiero,
 que veo a tu compañero
 más afecto a la princesa.

BELORIBO Yo vuestras manos y pies
 por tan grande merced beso
 aunque la empresa confieso
 para mí difícil es.

CLARISEL Dejándonos del vergel,
 si ganamos transplantar
 dos flores de singular
 belleza que están en él.

BELIDIANA Se os concede el don altivo.

Las referencias a la “flor” siguen en los vv. 1054-1073:

BELIDIANA ¿Qué misterio esa flor tiene?

CLARISEL Es una flor milagrosa
cuanto su color hermosa
con que a los ojos se viene.
Tiene, señora, virtud
contra la melancolía
da contento y alegría
y a los enfermos salud.
Contra el mal del corazón
tiene virtud soberana
como con la mano sana
fácilmente esta pasión.
Contra la hierba cruel
es buena del ballestero,
contra el basilisco fiero
es antídoto fiel.
Que me canso en referir
sus virtudes conocidas
si puede las dulces vidas
a muertos restituir.

Por eso, Reina Ruiz (2005b) y Robin (2013) concuerdan en nombrar los amenos campos sabeos en un «*locus perversus*», donde los jardines están cargados de erotismo, contrariamente a la corte, en la que rigen normas de comportamiento que hay que respetar:

Las alusiones sensuales y las asociaciones eróticas al mundo de la horticultura comienzan a cobrar sentido, tal como ejemplifica el diálogo en el que los fingidos jardineros se convierten en cuidadores de *flores primas*, a las que cultivan y rinden culto. (Reina Ruiz, 2005, 44)

Por «flores primas» se entiende, desde luego, la virginidad de las doncellas, según Robin (2013, 278) apunta:

Pese a ser princesas, ellas participan en una conversación con jardineros. Clarinda declara que “no alcanza el 'ramo de azahar' porque está demasiado alto” (Ruiz, 2005, 45) y necesita la ayuda de un “‘virgulto, vara o asta' (símbolos fálicos que ella no posee), o cualquier otro remedio que, casualmente, el galán jardinero se halla a bien servir: el 'salto supremo y alto' que le permitirá tomar el ramo” (Ruiz, 2005, 45-46).

Otra pareja, cuyos parlamentos se plasman alrededor de la sensualidad y de la tensión amorosa, es Venus y Adonis. El mito ovidiano se explotó mucho durante el Siglo de Oro e incluso formaba parte de la preceptiva de Cascales en sus *Tablas Poéticas*. José Cebrián (1988) explica que ya existían versiones del mito en la Edad Media que luego se trasladaron al Renacimiento y al Barroco. Por ejemplo, Garcilaso de la Vega incluye el llanto de Venus en la *Elegía I* y la muerte de Adonis en la *Égloga III*; Diego Hurtado de Mendoza compuso la *Fábula de Adonis, Hipomenes y Atalanta* (impresa en 1533), aparece un romance anónimo sobre el mito en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (la edición de 1577), la *Fábula de Adonis y Venus* de Pedro de Padilla (1580); el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva (1582); un joven William Shakespeare compuso *Venus y Adonis* (1593); igual hizo Lope de Vega al escribir el drama *Adonis y Venus* (impreso en 1621); y Calderón *La púrpura de la rosa escrita* para la celebrar las nupcias entre María Teresa de Hasburgo y Luis XIV de Francia (6 de junio de 1660).

El mito ovidiano se imitaba sacando de él algunos episodios, «pero la preceptiva de los Siglos de Oro aconsejaba a los poetas que sus recreaciones no incidieran con la misma intensidad en ellas. El poeta debía de conocer previamente la leyenda» (Cebrián, 1988, 125). El tópico recurrente incluía: los consejos de Venus, la muerte de Adonis, el presagio y encuentro del cadáver, la metamorfosis del joven en flor, el llanto y la partida de Venus. Doña Feliciano encaja perfectamente en esta corriente imitadora del mito, adaptándolo a la fábula de la *Tragicomedia*. Adonis y Venus son una pareja mitológica que entrelaza relaciones con el mundo humano. Adonis participa en el torneo del rey Belerante y Venus mantiene trato con los personajes humanos y se interesa por el Reino de Arabia, que habría controlado a través de Adonis tras la boda con Belidiana. A veces la pareja tiene características más terrenales que divinas; por ejemplo: desde su unión nacieron los (inventados) Cupidillos. Venus justifica su infidelidad por la esterilidad de su esposo, Vulcano, aunque esté claro que ella prefiera a un atractivo y fuerte mancebo.

El adulterio y el nacimiento de hijos “bastardos” eran situaciones bastante difundidas en la época de Feliciano y se condenan a través de la mitología. Otro ejemplo es el papel de alcahueta que Venus tiene cuando prepara el ungüento mágico para ayudarle a Adonis en el torneo: la diosa aquí representa la inmoralidad, la corrupción, la voluntad de conseguir un resultado estafando y no mediante el duro trabajo y el sacrificio. En fin, en la *Tragicomedia* la autora reproduce los episodios más conocidos (y de moda) del mito de Adonis y Venus y, a la vez, les da un “toque” personal, adaptándolo a sus exigencias literarias y al mensaje que deseaba transmitir.

Otra pareja mítica que aparece en la obra guzmaniana es Orfeo y Eurídice. Al igual que el mito de Venus y Adonis, Orfeo y Eurídice gozaban de mucha fama ya en los tiempos de Virgilio y Ovidio. En España el mito alcanzó su apogeo en el siglo XVII (Cabañas, 1948, 16), pensemos por ejemplo en el *Orfeo* de Jáuregui (1624); el *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán (1624); y *Eurídice y Orfeo* de Antonio de Solís (1662). Lope de Vega empleó el mito en la composición del “Soneto 129” (*Obras poéticas*). La leyenda tiene que ver con algunos temas recurrentes también en la *Tragicomedia*: la fidelidad amorosa, los agüeros, la curiosidad, la desgracia y la seducción producida por la música (seguimos el análisis de Cabañas, 1948). La fidelidad amorosa distingue, sin duda, a Clarisel y a Beloribo, los agüeros están presentes en las palabras de Apolo y Anfión a final de la *Primera Parte...* cuando anticipan lo que va a acontecer en la *Segunda Parte...* . También Venus pone en guardia a Adonis, preanunciando el fin trágico del mancebo. La curiosidad caracteriza a Birano y a los dos “jardineros”: Criselo y Lisdanso cuando se quedan a escuchar las conversaciones a escondidas en los jardines. En ese caso se trata de una curiosidad que no desencadena consecuencias negativas, al contrario que en el mito, donde Orfeo pierde a su esposa por volver la cabeza atrás para comprobar si ella lo sigue.

Por último, la desgracia es uno de los hilos conductores de la *Tragicomedia*, que, por contraposición, siempre va acompañada por la música, los bailes y los cantos.

La boda de Orfeo y Eurídice, celebrada en la *Primera Parte...*, cobraría un significado alegórico, ya que Clarisel perderá el amor de Belidiana cuando él se vaya a la guerra, al igual que Orfeo pierde a su amada en los Infiernos. En un sentido más general, el mito se cargaría incluso de una doble tragicidad: Orfeo pierde dos veces a su pareja al igual que doña Feliciano enviuda dos veces. Está claro que la autora no podía

saber de su triste destino amoroso cuando compuso la *Tragicomedia*, sin embargo, resulta trágicamente llamativo el paralelismo con Orfeo. Parece casi un “agüero” no solo de la vida sentimental de Clarisel, quien pierde a Belidiana, sino también de doña Feliciano, que acusaría una doble pérdida de pareja.

Siguiendo con el tema del amor, los jardines son el lugar perfecto donde dejarse llevar por los cinco sentidos. De hecho, el jardín suele identificarse con lo placentero, lo ameno, es un sitio donde relajarse y reposar, como se observa (Bolaños, 2014, 119-120):

Son “campos” de Arabia en plena floración (jardines, bosques, collados, valles, montes, sierras, prados...), en donde se solazan el rey, la reina, la princesa y sus damas, sus pretendientes, criados..., que gustosos han abandonado sus palacios hostiles -aunque ricos y bellos- para disfrutar de estos “amenos prados”. [...] La “espesura” del bosque que rodea esas grandes explanadas del campo, proporciona la posibilidad de que diversos personajes se escondan sin ser vistos.

Miguel Zugasti (2002, 586-589) bien explica el origen del tópico, que iría cobrando mucha importancia en la literatura tanto sagrada como profana:

El jardín ha existido en la práctica totalidad de culturas antiguas, desde Egipto, Persia y Mesopotamia hasta Japón, China y la India, sin olvidarnos de la América precolombina. En Occidente el motivo del jardín entronca necesariamente con la Biblia, con el jardín del Edén o —traduciendo del hebreo— jardín del gozo, donde Dios ubicó al hombre por primera vez para que lo labrase y cuidase (*Génesis* 2,15).

Jardín del Edén además que es comparable al jardín de Yahveh por lo bien regado que está (*Génesis* 13, 10 y 2, 10-14; *Ezequiel* 31, 16), por sus muchas piedras preciosas (*Ezequiel* 28, 13) y frondosos árboles que lo pueblan (*Ezequiel* 31, 8-9, 16 y 18). [...] El platonismo medieval aborda el jardín en una doble vertiente: por un lado es el lugar de la más alta religiosidad y espiritualidad (el claustro de los monasterios es un jardín), y por otro es un espacio abierto a lo erótico, jardín de las delicias que actúa como *topos* preferido de la literatura galante. [...] La posesión de un jardín, parque o huerta se convierte en rasgo de distinción de la aristocracia, muy aficionada a tales lugares de recreo, que a menudo servían de marco para las propias representaciones teatrales.

En el Barroco el tópico del jardín logra mucha popularidad porque permite dar rienda suelta a la imaginación y a la subjetividad. El espacio natural se convierte en un sitio lleno de símbolos y de significados ocultos que solo el poeta sabe dominar e interpretar. Vieron la luz una considerable cantidad de obras literarias cuyo tema dominante es el jardín, destacan las *Fiestas del jardín* de Castillo Solórzano (1634); *El*

jardín engañoso de María de Zayas (1637); *El jardín de Vargas* de Lope de Vega; *El monstruo de los jardines* (1674) y *El jardín de Falerina* (1677) de Calderón y *La confusión de un jardín* de Moreto. Doña Feliciano entronca una vez más con la moda literaria de su época, ubicando su tragicomedia en jardines y campos elisios, los cuales, por la importancia que tienen, forman parte del título mismo de la obra. Zugasti (2002, 592) expone que el espacio del jardín se repite con mayor frecuencia en las comedias mitológicas, en las de gran aparato y en las palatinas, haciendo hincapié en las últimas por el juego de «alternancia de espacios como los salones interiores, las torres y los jardines». La naturaleza participa de los sentimientos de los personajes, según también apunta Bolaños (2014, 119):

En este espléndido paraje ajardinado se moverán no solo las pasiones de nuestros agonistas y antagonistas, sino que podrá recoger las quejas de la soledad y el soliloquio del desengaño de la dama cuando cambia de parecer con respecto a su enamorado.

Natale Conti (1988, 215-216) proporciona una definición de “campos elisios” interesantísima y que se relaciona perfectamente con los campos creados por nuestra autora:

Unos contaban que estaban cerca de la esfera fija, de donde pensaban lo más antiguos que las almas descendían a través de los tres elementos. Otros cerca del globo lunar, donde el aire es más puro, otros en medio de los Infiernos, otros en Hispania y en las Islas Afortunadas. Isacio [...] pensó que los Campos Elisios estaban no lejos de las columnas de Hércules, donde está la isla de Cádiz [...] y el río Betis. [...] Aquí siempre es primavera y ningún viento suele respirarse a no ser el Zéfiro, y este mismo lugar se viste de todo tipo de flores y de dulces plantas, y las viñas dan frutos cada mes. [...] Dicen que allí hay cantos admirables de distintas avejillas que vuelan de un lado a otro a las ramas de los árboles domésticos.

Resulta llamativa la ubicación que se les da a los campos elisios, que vendría a confirmar una vez más la identificación entre el mundo imaginario de la *Tragicomedia* y Andalucía.

En los jardines y campos sabeos se dan la mayoría de los acontecimientos de la *Tragicomedia*: el torneo del rey Belerante, las contiendas entre los galanes y los guardias reales, los encuentros amorosos, se intenta eliminar a Sinamber, se escuchan a

escondidas las conversaciones privadas, se dispone la horca para ejecutar a Clarisel, se desarrollan el mito de Adonis y Venus y la transformación de Birano en mujer y se celebran las bodas de los protagonistas. En los espacios cerrados (el palacio y la torre) siempre hay una ventana o un balcón que los enlazan con el espacio exterior de los jardines, de ahí que nunca se produzca una separación del *locus amoenus* o *perversus*, eso según la situación. Si el palacio es el lugar de la compostura y de las normas y los jardines del desenfreno y de la libertad, se entiende porque el uno no puede separarse del otro, al igual que en el ser humano, que es a la vez razón y sentimiento. El jardín, rico de flores y plantas, cada una asociada a un valor simbólico, es aun el espejo de la interioridad de los personajes, quienes lo perciben como placentero o angustioso conforme al estado de ánimo. A todo esto hay que añadirle el significado personal que Feliciano le atribuía al asociar los campos sabeos a la huerta que su padre tenía en los alrededores del Guadalquivir y adonde la familia solía ir a veranear. Desde el punto de vista tanto literario como autobiográfico el jardín viene cargándose de significados intensos y profundos, gracias al cual la autora da voz a las intimidades bien de sus personajes, bien de su corazón, sumándose a la corriente del *topos* bucólico muy en voga en sus tiempos.

Otros dos temas importantes son el honor y el poder, que forman parte de la conducta tanto de los seres humanos como de los dioses: Venus, por ejemplo, se preocupa por la suerte de Adonis en el torneo porque le traería un beneficio político una vez que él se case con Belidiana. Se enfada cuando Juno defiende a Clarisel, oponiéndose así a sus planes. Sin embargo, Venus se desinteresará de su honra a la hora de engañarle a Vulcano con Adonis, al igual que hacía la nobleza, que no se fijaba en cuestiones de honor al mantener relaciones extraconyugales o al abusar de su poder.

Vélez-Sainz (2005, 96-97) ha notado en la *Tragicomedia* una alabanza al rey Felipe IV, quien entró en Sevilla en 1624, un gran acontecimiento del que habla la misma Feliciano. Sería el motivo por el cual fecha el Prólogo de la *Primera Parte...* y la “Carta Ejecutoria” el 1 de marzo 1624, porque justo ese día llegó el rey a la ciudad hispalense. Dicha alabanza estribaría en la identificación de don Felipe con Apolo, puesto que

Desde su nacimiento se le identificó con la figura de Apolo, dios solar por excelencia, y se promovió su imagen de “Rey Planeta”. Por ejemplo, fue este el motivo más repetido en la fastuosa fiesta que Toledo ofreció a su nacimiento. [...] La identificación con Apolo se hace todavía más patente en las máscaras reales [...] tal y como recogen los cronistas.

La teoría de Vélez-Sainz quedaría avalada, porque Apolo lleva un papel fundamental en la obra, es más, le dedica un soneto a la autora y unos cuantos versos de admiración hacia su talento. Ella buscaba la aprobación del soberano, quería que el drama se representara con motivo de su entrada a Sevilla. Pese a que nunca pudo lucirlo delante suya, Feliciano encontró igualmente la manera de recibir el plauso real, poniendo en boca de Apolo-Felipe IV palabras de fascinación y maravilla. Además, al dios Febo se le destina la “Carta Ejecutoria” que, encima, la firman, junto a Calíope, Euterpe y Talía. Es como si el rey Felipe hubiera dado el visto bueno a la poética guzmaniana.

No obstante, tanto el poder como el honor ejercen una presión considerable sobre los personajes de la *Tragicomedia*. Hay solamente una fuerza que se confirma más grande aún, el amor. En la *Primera Parte...*, Clarisel y Beloribo se rebelan al despotismo real gracias al amor por las dos princesas, quienes, a la vez, se enfrentan a la *autoridad paterna* con el fin de casarse con los dos galanes. A tal propósito, Ferrer Valls (1998, 9-10) explica que

Unos de los conflictos más frecuentes en las comedias de enredo es el que tiene que ver con el enfrentamiento entre los deseos amorosos de una dama y el obstáculo que la voluntad de un padre o un hermano suponen para el cumplimiento de ese deseo. Casi siempre el obstáculo radica en diferencias de orden social que se sustentan en la diferente posición económica de los pretendientes, y casi siempre la mujer, con ingenio y sirviéndose del enredo, consigue reconducir la acción a sus fines. Debió de ser este un conflicto teatral de gran éxito entre el público femenino y que aparece como conflicto principal o como motivo secundario en algunas de las obras escritas por mujeres, que gustan de insistir en las reflexiones alrededor de este tema.

En efecto, a lo largo de toda la *Tragicomedia* las damas tienen que enfrentarse al obstáculo de la voluntad varonil para poder contraer el matrimonio que desean. El rey Belerante organiza un torneo y apuesta por Adonis, pero la hija Belidiana conseguirá la unión con Clarisel, aunque el galán sea un enemigo de Arabia. La dinámica se repite en la *Segunda Parte...* cuando Atlante y Héspero ya han tomado acuerdos matrimoniales

para Maya y Hesperia, quienes, sin embargo, se niegan y se casan con Clarisel y Beloribo. La diferencia entre las tres damas estriba en la personalidad: si Belidiana resulta inestable y caprichosa, Maya y Hesperia saben desde el principio con quien casarse y demuestran esa madurez de la que la princesa de Arabia carece. No obstante, el mensaje principal queda claro, o sea, que es la dama la que elige a su esposo, consagrando esa libertad que las mujeres deberían de tener en la esfera sentimental, en contra de cualquier boda concertada sobre la base puramente económica. Más en general, se sigue haciendo hincapié en el libre albedrío, que no es una prerrogativa únicamente masculina, sino de todo ser humano, varón o mujer que fuera.

Al principio de la *Segunda Parte...* se asiste a la infidelidad de Belidiana y Clarinda. Esto se debe a la final sumisión a la voluntad del rey y a la incapacidad de las doncellas para cumplir la promesa de amor hecha. Belerante aprovecha la muerte de la Reina, partidaria de la unión Belidiana-Clarisel, para cambiar la situación a su favor y antojo. Ambas princesas demuestran debilidad frente a la ausencia de los dos príncipes y dejan que se organice el matrimonio con Rogerio y Ercilo. El problema es la falta de valor ante la autoridad paterna, que encontrará su resolución en los personajes de Maya y Hesperia, quienes se opondrán a los respectivos padres, rechazando a los pretendientes que tenían pensados para ellas. Esto es exactamente lo que le pasó a doña Feliciano: el único matrimonio feliz fue el que realizó con don Francisco, basado en el sentimiento, y no en el dinero ni en la voluntad ajena. La autoridad paterna deja de ser un obstáculo y es por eso que la *Tragicomedia* se cierra con unas bodas que nada tienen que ver con la conveniencia, sino con el Amor, con “A” mayúscula. Ni siquiera la magia puede contra el amor, es suficiente pensar en Venus y Adonis: la diosa le da un ungüento mágico para ganar el torneo, pero al final el joven cederá a sus sentimientos por ella. Belerante intenta eliminar a Sinamber, arrojándolo a una noria, pero su amada Ermila lo rescata y juntos se vengarán de los abusos de poder.

Si por un lado el amor *omnia vincit*, por el otro su falta puede causar unos cuantos problemas. De hecho, en familia, Belidiana vive entre dos polos: uno es la autoridad del padre y el otro la ausencia de la madre. Como ya se comentaba en el capítulo biográfico sobre la autora, la Reina apenas está identificada: no lleva nombre propio y habla un par de veces como mucho. La princesa acusa la ausencia materna y se refugia en la amistad con Clarinda para salir de dudas con respecto a Clarisel. Tampoco

Maya y Hesperia tienen madre. La situación reflejaría lo que realmente Feliciana vivía con la madre María, cuyos apellidos los adoptó probablemente más por el origen noble que por homenajarle como familia. No es extraño que doña María no figure entre los destinatarios de la *Tragicomedia*, pero sí aparece la tía, Leonor Correa de Guzmán, a quien le dedica los Entreactos de la *Segunda Parte*... . Leonor fue amparo y punto de referencia para Feliciana, un poco como Clarinda para Belidiana. En efecto, a la princesa solo le queda su prima, ya que no encuentra la estabilidad afectiva ni siquiera con su esposo Rogerio, enfadado y decepcionado por la presunta esterilidad de su mujer (vv. 382-397):

ROGERIO Pues él, Ercilio, fue necio.
 Lamente su necedad
 como yo mi ceguedad
 de captivarme por precio:
 con el dote me engañaron
 y con todo su saber
 con una estéril mujer
 mis padres me sepultaron.
 Y diceme por favor
 no pequeño Febo Apolo
 que goza Rogerio solo
 un tan soberano amor.
 ¡Qué manifiestos engaños!
 Tan grande ventura ha sido,
 mujer, que no haya parido
 ni concebido en quince años.

Belidiana no solo ha tenido que casarse con un hombre que no ama, sino que él se queja de la imposibilidad de procreación. La doncella seguramente sea infeliz y frustrada en este matrimonio. El delicado tema de la maternidad desaparece en la edición de 1627. Feliciana no tuvo hijos, por lo tanto no se descarta su infertilidad, sin embargo, estos versos se han borrado de dicha edición de la *Tragicomedia*, probablemente porque, en el fondo, le doliera más de lo que pensaba⁵⁵.

55 En la segunda edición (1627) doña Feliciana, además de quitar una buena cantidad de versos, corrigió algunos detalles en los paratextos con respecto a la primera edición (1624). Aún no sabemos por qué la autora mandó imprimir otra vez la *Tragicomedia*: seguramente, fue por esos cambios que le quiso aportar, pero desde un punto de vista editorial la decisión sorprende bastante, porque ya hubiera sido suficiente la primera tirada. Sin duda, don Francisco León Garavito costeó también la segunda edición y esto sin un público ni un éxito teatral que lo hubiese requerido. Según se ha tratado explicar en el capítulo

Las penas de Belidiana no durarían mucho. La venganza de Sinamber se cumple en la *Segunda Parte...* cuando les mata a ella, Clarinda, Rogerio y Ercilo con el auxilio de Ermila. Las causas son dos, por un lado el asesinato de la hermana de Sinamber ordenado por Belidiana; por el otro, la crueldad de un Belerante cobarde al herir y arrojar a la noria a su aposentador, echando luego la culpa a Clarisel. En un primer nivel se trata de una venganza doble que apunta a restablecer el orden perdido, aunque de una manera poco ortodoxa. En un nivel más profundo la muerte de Belidiana cobra un significado catártico. De hecho, Ann Robin (2013, 277) ve en la princesa de Arabia la representación de la joven Feliciano, casada con Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, y en Maya la Feliciano madura y libre de unirse con don Francisco. El asesinato simbolizaría, por lo tanto, el fin de la juventud y el paso hacia la edad adulta. En efecto, Belidiana se distingue por su inmadurez e incertidumbre, mientras que Maya, sin duda, es una dama asentada, discreta y con carácter. En cuanto a la maternidad, se infiere que la futura reina de España tendrá hijos con Clarisel, descendiendo, por tanto, de la rama de los Guzmanes.

A causa de la edad ya bastante avanzada, Feliciano y don Francisco no tuvieron hijos, por lo tanto ella y Maya coincidirían en este asunto. En un sentido simbólico, la *Tragicomedia* representa seguramente la herencia que Feliciano y León Garavito dejaron, ya que fue un trabajo a cuatro manos entre la composición y la impresión.

En medio de las peripecias amorosas destaca una relación bastante peculiar, aquella entre Ileda y Birano. En el Acto III (vv. 1731-1736) de la *Comedia*, Ileda no le perdona a Birano un cartel que había escrito, donde su belleza se clasificaba como tercera después de Belidiana y Clarinda. La doncella se ofende porque muy orgullosa (y eso se ha podido notar ya en otras ocasiones), le saca la espada de la baina y le intimida con quitarse la ropa para dársela a ella. Él tiene que vestirse de mujer, porque no se merece ser un hombre:

ILEDA	Enlace el arnés y ate las benillas alpargatas; deje, si pudo o pudiera, esa mi saya, y se vista que de vestidos de hombre no es digno ni de tal nombre. (vv. 1731-1736)
-------	--

III, la impresión de la *Tragicomedia* fue un verdadero “caso” y algunos puntos quedan oscuros todavía.

La mujer vestida de hombre representa un tópico literario bien conocido en el Siglo de Oro, a través del cual la autora quiere rescatar su propio valor y su papel social. También las mujeres tienen una personalidad, una voz propia que injustamente los varones quieren callar. Por consiguiente, el personaje de Ileda acaba siendo otro *alter ego* de doña Feliciana, simbolizando a la mujer escritora orgullosa y fuerte que reivindica su importancia. Resumiendo, Belidiana y Maya son los *alter ego* de su vida sentimental, mientras que Ileda lo es de su vida, digamos, profesional, porque aunque Feliciana no vivió nunca de su oficio de escritora, se dedicó a ello como si lo fuera, de hecho defendió su preceptiva, quiso imprimir la obra y deseaba que se representara. Además, Ferrer Valls (1998, 15) subraya un aspecto muy interesante de la mujer vestida de hombre:

El disfraz varonil, muy criticado por los moralistas, y todos los detractores de la comedia por obsceno, tenía evidentemente una función erótica en las tablas. Pero conllevaba también una carga transgresora por lo que suponía de inversión de papeles, lo que asimila también en este aspecto la comedia al mundo del carnaval: si en el tiempo mágico de la representación la mujer podía ser aceptada como un hombre con tan solo cambiar de imagen, entonces las cualidades que presuntamente se consideraban como esencia del varón eran cuestión de apariencia.

Es interesante el tema de la apariencia, es decir, que la generación de escritoras de la cual Feliciana forma parte quería derribar el patrón según el cual ser varón significaba ser fuerte, inteligente, listo, discreto mientras que ser mujer significaba ser débil, boba, torpe e ingenua. Al invertir los papeles en el mundo literario, el público se daba cuenta de que todo era una cuestión de convenciones superficiales y estereotipadas. La mujer vestida de hombre quiere comunicar al público femenino que no son inferiores a nadie y al público varonil que no son ni superiores ni mejores. De hecho, Ferrer Valls sigue argumentando que muchas mujeres terminaban identificándose con el personaje disfrazado de hombre y podían así reflejar sobre cómo enfrentarse a situaciones que de alguna manera les “tapaba las alas”. Hay que recordar que las dramaturgas de esa época utilizaban el teatro para expresar sus opiniones, condenar la sumisión, entrelazar solidaridad con las demás.

El personaje de Ileda resulta incluso agresivo hacia los personajes varoniles, porque no solo le obliga a Birano con una espada que se vista de mujer, sino que tendrá

que “completar la obra” bañándose en una fuente mágica que lo dejará sin pelos. La calvicie estaba muy presente en la burlas del siglo XVII, según explica Vega García-Luengos (2009a, 304-308):

Los calvos tienen muchas posibilidades de estar incluidos en las enumeraciones que la literatura de la época hacía de personas desagradables, desgraciadas o poco recomendables. [...] Aquí y allá las cabezas de los calvos se asociaron con productos vegetales, como ajos, puerros, berenjenas, melones y, sobre todo, calabazas. [...] Pueden servir también otros elementos orgánicos, como huevos o vejigas. O partes del cuerpo, como las nalgas. [...] Los males que «encubre» el calvo son engaño, falsedad, traición. Estaría abocado a ellos porque la calvicie -según se señala en los *Discursos* de Jiménez Patón con pretensiones de objetividad- es una de «las señales más conocidas de afectos viciosos» (fol. 3v).

Ileda, aún insatisfecha, le llama «Birana» al pobre escudero (vv. 1764-1773):

Solo falta que mi amante
lave el rostro en esta fuente
y se pele de repente
con su virtud que al instante
no deja pelo a viniente.
Refrescaos, Birana amiga,
que os veo con la fatiga
sudando y abochornada.
Luego vuelvo, estad lavada
que voy por otro, que os siga.

Reina Ruiz (2005b, 99) explica que la fuente mágica capaz de cambiar de sexo alude a la *Metamorfosis* de Ovidio y también a la tradición cuentística. A pesar de haberse transformado en una doncella, Birano insiste en pedir matrimonio a Ileda, quien se niega porque ella es noble mientras él “solamente” un siervo (vv. 1904-1907):

ILEDA Si el marido es noble
de la noble mujer honor es doble.
Mas tú, cobarde, ¿tú un pobre escudero
de Febo Apolo su genealogía?

El episodio cómico no ha terminado todavía: llega Beloribo y Birano le informa que si se lava la cara en la fuente, le traerá unos beneficios. Desde luego, el rey

macedon se queda sin pelos e Ileda se va, satisfecha al ver su venganza cumplida. Es más, Beloribo confunde a Birano por Ileda y empieza a cortejarla, mientras que Birano piensa que el rey es su amada. Para completar, llegan los tres sátiros que, atraídos por la belleza de las dos “doncellas”, comienzan a acosarles, desencadenando una escena muy divertida y burlesca. Al final los dos varones alejarán a los sátiros con unos bastones y se darán cuenta de la transformación que han padecido. Aquí el aspecto interesante es que los personajes masculinos experimentan las molestias y las insistencias que las mujeres sufren cuando un pretendiente se obsesiona con ellas.

El tópico del hombre vestido de mujer «aparece solo de forma esporádica y se presenta habitualmente como motivo cómico» (Reina Ruiz, 2005b, 102), evidentemente porque no era fácil que los varones se viesen ridiculizados en el escenario. No es casual, sin embargo, que ese tópico venga utilizado bastante veces por la generación de escritoras auriseculares “rebeldes”, de hecho, hay hombres vestidos de mujer bien en *El muerto disimulado* de Ángela de Azevedo, bien en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz, donde respectivamente el galán Clarindo y el gracioso Castaño se disfrazan de mujer. Reina Ruiz a continuación (105) señala también que

El tipo de mujer varonil despierta la admiración y el deseo en el público masculino, mientras la figura del hombre vestido de mujer se presenta como motivo de burla que mueve a la risa el espectador y señala el tono cómico de la obra. La risa, en fin, es el caudal que da rienda suelta a las ansiedades del público varón que, identificado con el personaje masculino travestido en escena, manifiesta el miedo subconsciente a la castración, y el temor a convertirse en mujer.

El teatro intentaba comunicar la condición de igualdad entre los sexos a través de los disfraces y del dualismo ser/parecer. El público se daba cuenta de que las mujeres podían ser fuertes y atrevidas tanto cuanto los hombres vulnerables y sensibles. Y esto preocupaba a los varones, porque llevaría al derrumbe de la mentalidad machista que dominaba en la época y, por consiguiente, de su “zona de confort”. Además, la mujer varonil simboliza a la escritora barroca que desafía la sociedad y los estereótipos en nombre de la propia libertad creativa y expresiva. La espada que lleva Ileda no es solamente el arma de acero de los guerreros, sino también la pluma del escritor, quien combate para defender sus ideas y, en el caso de las escritoras, encontrar hueco en el

panorama literario aurisecular. Doña Feliciana concebía exactamente así la escritura y no extraña que ella fuese identificada con “una mujer vestida de hombre que cursaba en la Universidad de Salamanca” (véase el Capítulo II, apartado 2.1). El paso de la realidad a la ficción es muy corto y nuestra autora lo inspira constantemente, ya que ella misma transformó su propia existencia en literatura.

En conclusión, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es la inmensa alegoría de la vida de doña Feliciana, quien utilizó el género dramático como un diario íntimo, donde hablar de sí misma tanto como persona cuanto como escritora, reivindicando sus ideas y sus opiniones sobre distintos asuntos. Incluso podemos atrevernos a decir que la escritura le sirvió para exorcisar y soltar algunos pesos que tenía por sus adentros, por ejemplo la relación con sus padres, la situación amorosa y, desde luego, el papel de la mujer. Gracias a la ficción literaria, ella se sintió libre de contar sus amores, la condición de la mujer, las dificultades que se solían encontrar a causa de la mentalidad varonil, los prejuicios, la situación política. Ella nos habla de su familia, del camino emprendido hacia la madurez (Belidiana-Maya), de su rebeldía (Ileda) y de su admiración por el rey Felipe IV (Apolo). Aunque la mayoría de los temas coinciden con los tópicos literarios de su época, nuestra dramaturga consiguió igualmente crear una obra única y diferente porque en ella se halla su vida particular y personal. Además, intentó proporcionar un fin moralizante (Vélez-Sainz 2005, 99), celebrando el amor puro y casto y la buena conducta, rechazando cualquier forma de corrupción bien carnal bien política. Lo había dejado claro en la 'Dedicatoria' a sus hermanas (375):

Esta mi *Tragicomedia*, hermanas, os dedico, aunque en su primera parte solamente he celebrado los vanos amores del disimulado Clarisel con la pervertida Belidiana, que fue su bella Diana enamorada en sus tiernos años. Que si bien es verdad que esta parte no os toca, tocaos la segunda, en la cual se celebran los sólidos y constantes amor y contramor del mismo Clarisel y de vuestra española Maya, a quien este nombre quiso dar su claro y verdadero ejemplo de firme y leal amante.

La autora aplicaría un principio horaciano fundamental, el de 'deleitar e instruir' (*Arte Poética*⁵⁶), confirmando una vez más su erudición y su conocimiento de la preceptiva clásica.

5.1.2 Los Entreactos con sus temas

La originalidad de sus entreactos en prosa, elogiados ya por lo más tempranos críticos como Santiago Montoto, avalan esta imagen rompedora y la confirman como una relevante autora de teatro breve. En estas piezas cortas, la sevillana “despliega sus dotes imaginativas haciendo gala de su capacidad para la parodia, el dominio de lo grotesco y la agudeza del lenguaje” (Reina Ruiz, “Entreactos”, 666), rasgos todos ellos que imprimen a sus entremeses un toque transgresor e irreverente de rabiosa modernidad. Por sus características, Abraham Madroñal la incluye en el grupo de disidentes andaluces en el entremés barroco, en concreto entre los autores que señalaron nuevos caminos en el itinerario del entremés.

Fiesta de sentidos, celebración del lenguaje, los entreactos de doña Feliciana Enríquez de Guzmán son un fascinante laberinto, una obra maestra de sorprendente modernidad, muestra de una literatura entendida como puro goce verbal, que desapareció tras el barroco y solo ha podido volver a entenderse en nuestro siglo.

Respectivamente Marín Pina (2015, 597) y Doménech y González Santamera (1994, 182) así comentan los cuatro Entreactos compuestos por doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Dos en la *Primera Parte...* y dos en la *Segunda Parte...*, tratan del amor, de la libertad, de la política y de la moral en aquellos tiempos. El mundo de la *Tragicomedia* se vuelve a proponer desde otra perspectiva, jocosa e irreverente. Sin embargo, se deja amplio espacio a la reflexión gracias al enfoque crítico, disfrazado de burla, de la autora sobre el mundo aurisecular.

La comicidad, la exasperación y el sin sentido inundan los Entreactos y dan prueba, una vez más, del gran talento compositivo de doña Feliciana, quien le ofrece al público un análisis de la sociedad de su época y condena la corte, los clichés y la conducta del rey Felipe III. El resultado es sobresaliente y merecedor de reconocimiento a tal punto que en julio de 1997 se decidió estrenar, con gran éxito y en el marco del prestigioso Festival de Teatro Clásico de Almagro *Las Gracias Mohosas*, que es la

56 Los poetas desean/o que sus obras instructivas sean/o divertidas; o contengan cosas/al paso que agradables, provechosas. (vv. 333-334) <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_109.html> [06/06/2020].

adaptación de los dos Entreactos de la *Tragedia*, según la edición realizada por Doménech y González Santamera (1994). Fue un homenaje no solo a doña Feliciano, sino a todo el teatro femenino del siglo XVII y el rescate de su valor. De hecho, Reina Ruiz (2004, 666) comenta que:

Los entreactos, entremeses de la comedia convencional, están relacionados con los llamados "géneros menores" (entremés, loa, jácara, baile, comedia burlesca), géneros todos ellos caracterizados por su marginalidad y categorizados como inferiores en el contexto poético-dramático de la literatura áurea. Con la excepción de los siempre loados entremeses de Cervantes y las escasas alusiones a las piezas de Quiñones de Benavente -entremesista profesional- el género apenas ha gozado del interés general de críticos y especialistas, quienes, a menudo, han menospreciado estas formas teatrales. Javier Huerta Calvo declara que durante mucho tiempo se ha marginalizado el género breve y "ha sido considerado un esqueje menor, casi insignificante, del gran teatro del Siglo de Oro" (17), ocupando un lugar irrelevante en historias de la literatura y del teatro. Sin embargo, es precisamente en los entreactos, como los críticos coinciden en señalar, en los que la poeta sevillana despliega sus dotes imaginativas haciendo gala de su capacidad para la parodia, el dominio de lo grotesco y la agudeza del lenguaje.

A propósito del género, Marín Pina recientemente dirigió un interesante trabajo sobre los Entreactos guzmanianos⁵⁷. Espés Cosculluela, la autora, argumenta que (48):

Doña Feliciano no habla de entremés, sino de entreactos; se entiende sin ningún problema como sinónimo, pero nos parece reseñable este uso. El término "entreacto" no aparece incluido en el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, ni como sinónimo de entremés, y tampoco aparece mencionado por Eugenio Asensio en *Itinerario del entremés*. Javier Huerta Calvo lo emplea como sinónimo de entremés, pero sin explicación alguna. El Corpus Diacrónico del Español (CORDE) registra la primera documentación del término en 1588 y aparece 95 veces en 67 documentos, la mayoría en prosa narrativa y a partir de 1800. Esto nos indica que es un término muy poco empleado, menos en 1624, con lo que nuestra dramaturga también se está diferenciando en esto. Emplea un término inusual, con el que, quizá, también quiere destacarse frente a los demás, para seguir mostrándose como una *rara avis*.

Una vez más, y a esa altura sin sorpresa ninguna porque ya estamos concientes de sus brillantes actitudes, Enríquez de Guzmán quiso distinguirse y tomar cierta distancia de los demás dramaturgos. Sin embargo, tal y como fue para la *Tragicomedia*,

57 "La subversión del género en los entreactos de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* (1624) de Feliciano Enríquez de Guzmán". Trabajo de Fin de Máster defendido en septiembre de 2019 en la Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo, Universidad de Zaragoza.

se inspiró en algunos autores contemporáneos que marcaron una etapa muy importante del género breve. Las dos principales fuentes fueron Cervantes (1547-1616) y Quiñones de Benavente (1589-1651), este último fue exponente de la «etapa de madurez» del entremés, según explica el estudioso Huerta Calvo (2008, 19):

2. Etapa de madurez o barroca, caracterizada por el auge extraordinario de los géneros menores en el marco esplendoroso de la fiesta teatral del siglo XVII. De una legión de autores más o menos conocidos sobresale Luis Quiñones de Benavente. La obra dramática corta de Calderón de la Barca —oportunamente reivindicada por varios críticos en este período de entre congresos que acabamos de celebrar (1981 y 2000) serviría de colofón a esta etapa, en la que la producción de piezas breves se disparó hasta extremos increíbles.

Seguramente, nuestra autora conocía las piezas de Benavente y de Cervantes, como también *La Celestina*. De hecho, en el apartado que seguirá (5.2), estudiaremos las fuentes literarias de las que ella sacó provecho para componer su obra y estos dos autores son dos referencias importantes, al igual que Luis de Góngora.

Otro aspecto relevante es que la inclusión de los entreactos en la *Tragicomedia* sitúa a doña Feliciano bien lejos de Lope de Vega, manteniéndose fiel a sus propios valores. Buezo ilustra que (2008, 72-73):

En su Arte nuevo de hacer comedias (1609) Lope de Vega califica al entremés de prototipo de «comedia antigua», frente a la comedia nueva de su invención, porque se aviene al canon de la comedia clásica presentando una acción puramente cómica, protagonizada por unos personajes ridículos y de baja condición social. Según esto, la propuesta dramática del entremés difiere de la de la comedia. [...] en la «fiesta teatral» del siglo XVII el entremés tendría una función análoga a la del drama satírico o cuarto drama de las tetralogías trágicas de la Antigüedad, tal como señalan insistentemente diversos preceptistas, desde el Brócense a Pinciano, Cascales o Carballo. La presencia de una pieza cómica era justificable porque aliviaba las tensiones producidas por el argumento de la tragedia e introducía la función de entretenimiento.

En suma, nuestra autora demuestra saber dominar aun el teatro breve, sigue el modelo cervantino y a los preceptistas clásicos, y da a la luz cuatros entreactos que muy poco tienen que envidiar a los de sus época.

Otro detalle significativo que, por un lado, la separa de las tendencias del momento tiene que ver con la forma, porque tres entreactos son en prosa y uno

solamente en verso, contrariamente a lo que estaba sucediendo a principios del siglo XVII, tal y como Buezo señala (2008, 73-74):

Un cambio importante en el género ocurre con el triunfo del verso, que desplaza por completo a la prosa entre 1600 y 1620. Cervantes ya lo emplea en dos de sus ocho «entremeses nuevos» (1615) [...]. A principios del siglo empieza a generalizarse la costumbre de acabar los entremeses con bailes (así concluyen *El platillo* y *Los negros*, de Simón Aguado, que datan de 1603). Cervantes opta asimismo en sus piezas por el final feliz, con música o canto y baile, sustituyendo al clásico aporreo (o fin «a palos»). Así pues, desde el punto de vista expresivo, la historia del entremés aparece marcada por una primera etapa, en que el cauce formal predilecto es la prosa —según el modelo ofrecido por *La Celestina* a través de Rueda—.

El lapso de tiempo entre 1600 y 1620 se corresponde perfectamente al de la redacción de la obra guzmaniana. Quizás Feliciana, un poco como hizo con la *Tragedia* y la *Comedia*, hubiera querido elaborar una “síntesis” de varios elementos distintos. En la pieza vemos a caballeros y damas mezclados con los personajes mitológicos que se mueven por los campos elisios de Arabia/Andalucía, las jornadas se funden con los actos, el arte clásico se deja contagiar por la dramaturgia barroca. Lo mismo pasaría con lo Entreactos, que abarcan ingredientes antiguos, celestinescos, cervantinos y de aquella «madurez barroca» que Huerta Calvo describe. Además, tratándose de una época de transformación para el género breve, evidentemente ella se sintió aún más libre de experimentar.

No obstante, no hay que olvidar que, por muy rebelde que Feliciana fuese, esa era la época histórica y artística en la que vivía y de la que no podía desprenderse completamente, so pena de la exclusión total, que ya para una mujer era todo muy complicado. Enríquez de Guzmán hace ver su personalidad y su mentalidad, pero al final tuvo que aceptar un mínimo de compromiso con la sociedad. Lo mismo acontece para los Entreactos, los cuales acaban entroncando con el estilo barroco. Esta es también la observación que Espés Cosculluela hace (2019, 51):

Solo tenemos que pensar en los poemas burlescos de Quevedo a Góngora, como “Yo te untaré mis obras con tocino” o “Érase un hombre a una nariz pegado”, o de Góngora a Quevedo, como “Anacreonte español, no hay quien os tope”, dentro de una tradición que estos dos autores llevaron a su máxima expresión. Lo mismo

vale decir de la pintura, pues en el recuerdo se agolpan cuadros como *Los borrachos* de Velázquez; pero no solo en ese cuadro, sino también en los múltiples retratos que existen de enanos, mendigos, mujeres barbudas, etc.; es decir, esa búsqueda del mundo al revés, saltándose todas las normas, es algo que vemos continuamente en las artes del Barroco en España.

La adhesión de Feliciano al teatro breve de su tiempo se observa aun en el lenguaje de los personajes, como Buezo nota (2008, 80):

En el terreno del lenguaje literario se consigue la comicidad parodiando determinados discursos (el de los cultos o pedantes) y hablas específicas (de negros, franceses, vizcaínos, etc.) o presentando a los personajes con un habla ridícula y caracterizadora (el latín macarrónico de sacristanes y doctores o la jerga de los jaques). No falta el rebajamiento de personajes mitológicos, que emplean un lenguaje coloquial y humilde o «de capricho», ni tampoco la parodia de los conjuros mágicos, de los pronósticos, de las bendiciones, de refranes y frases hechas y del santoral.

En fin, tal y como la *Tragicomedia* se puede definir con el adjetivo «feliciano», en el sentido de que el drama refleja perfectamente a su autora, quien, deseando contar su vida bajo forma de alegoría y diferenciarse de las modas, creó algo único, los Entreactos siguen por la misma senda: son inéditos y espejo del talento inusual y de la originalidad compositiva de doña Feliciano.

Los Entreactos son cuatro en total, pero la acción de los dos de la *Tragedia* es distinta de los dos de la *Comedia*. Lo que tienen en común es que guardan una relación estrecha con la fábula de la *Tragicomedia*, porque en ellos se observa la prolongación del mundo caballeresco, aunque sea en clave caricaturesca.

En los Entreactos de la *Tragedia*, Anga, Nisa, Pancaya y Sabá son los cuatro monstruosos 'galanes' protagonistas: un tuerto, un ciego, un corcovado y un contrahecho sin piernas. Son la parodia absoluta del típico galán aurisecular, tanto en el aspecto exterior como en la actitud. Sus nombres de pila evocan lugares míticos e idilíacos, pero ellos son deformes y feos. Por el otro lado, están las 'damas', Aglaya, Eufrosina, Talía, quienes precisamente son las tres Gracias, denominadas 'mohosas' porque son corpulentas, flácidas y para nada atractivas. Incluso los músicos, Apolo y Orfeo, son aquí ciego y tuerto, respectivamente. En fin, se trata de un cuadro que despierta en el

público hilaridad y una sensación de ligereza, la cual rompe con la tensión y la seriedad de los actos de la *Tragicomedia*.

Vamos a ver un poco más de cerca a estos protagonistas:

Anga, Nisa, Pancaya, Sabá: son tuertos o ciegos o jorobados, llevan muletas y están todos enamorados de la gracia mohosa Aglaya. Son la parodia del caballero prototípico que hemos apreciado en Clarisel y Beloribo. Según se anticipaba, los cuatro llevan nombres de lugares amenos y míticos, pero son todos personajes estrambóticos y contrahechos. Sus mutilaciones físicas no se deben a hazañas heroicas, sino a accidentes o bien a fallos genéticos. Anga se define como un experto en contar historias, aunque todos son grandes parlachines. A veces hacen discursos de gran cultura (Nisa conoce el Infierno dantesco, Pancaya el mito de Medusa), emplean latinismos, dominan muchos refranes, saben de geografía antigua (Sicilia-Trinacria, Arabia...) y se inventan haber vivido proezas para quedar bien ante las Gracias. Todo esto contribuye muchísimo a la construcción de la imagen cómica.

Aglaya, Eufrosina, Talía: las tres Gracias mohosas, hijas de Baco Poltrón y por él denominadas Aglayca o Aglayuela, Eufrosinica y Talyica. Al igual que los cuatros personajes masculinos son los anti-héroes, estas gracias son las 'anti-Gracias' por subvertir el modelo clásico. De hecho son deformes y chabacanas. En una palabra, son “desgraciadas.” El adjetivo “mohosa” alude precisamente a esas deformidades físicas, aunque su padre dé otra explicación, con todo su cariño (456⁵⁸):

BACO [...] a todas tres las parió su madre con tantas gracias que por ellas son llamadas, desde el instante en que nacieron, las tres Gracias mohosas. Con estos nombres se han quedado pegados a los posaderos con no pequeña envidia y afrenta de las Gracias de Venus que no osan parecer en su presencia.

Pese a su aspecto exterior y al formar parte de un entorno grotesco, las Gracias mohosas no son necias para nada: se verá cómo ellas mismas deciden con quien casarse, demostrando así independencia y carácter con respecto a la autoridad paterna y a las normas sociales. Son tres mujeres maduras, ya de una cierta edad («Pues vamos que las niñas de dos treinta años, mal dije, por dos veinticinco» 457) y esto podría sugerir a

58 Seguimos indicando entre paréntesis el número de la página de la edición que presentamos en el presente trabajo.

doña Feliciano misma, quien tenía 50 años cuando se unió a don León Garavito. La alusión significaría que una señora puede resultar atractiva no obstante su edad y su aspecto, y que nunca es tarde para contraer matrimonio. Las tres Gracias mohosas se suman a aquel grupo de mujeres que saben lo que quieren y que luchan por conseguirlo, en el que, desde luego, nuestra autora se incluye (492):

- BACO Sí, hijas mías, ya saben que tú Aglayca quieres casar con el mejor tornero, y tú Eufrosinica con el mejor atleta y tú Talica con el más terso poeta.
- AGLAYA ¿Yo tornero, padre? No, sino torneador que torne.
- EUFROSINA [...] ¿Yo atleta, padre? No quiero, sino un buen luchador.
- TALÍA [...] Yo, padre mío, más quiero asno que me lleve, que caballo que me derreque. Más quiero un poeta jumental, que sea un pedazo de asno.

Baco Poltrón: es el padre de las tres Gracias mohosas. No se trata del dios Baco tradicional, sino de una figura vaga y perezosa. Organiza un torneo entre los pretendientes de sus hijas para ver cuáles son los mejores, aunque al final les dará la bendición a todos, produciéndose una situación de poligamia.

Orfeo y Anfión: aquí los dos aparecen ciego y tuerto respectivamente, ajustándose a los demás personajes del Entreacto. Sin embargo se mantiene su función de animadores. Orfeo cobra especial relieve al proclamar la boda múltiple, empleando hasta el lenguaje judicial (500):

ORFEO Yo, por mí, y como marido y conjunta persona de todas tres, y como consaguíneo y conjunto de todos cinco, y como un sexto de todos seis, quiero y requiero y protesto que todos seis unánimes y conformes, seamos maridos de todas tres. Y las dichas todas tres, de mancomún y a voz de una y cada una por sí, y por el todo, *in solidum*, renunciando las leyes de todos los reyes de Arabia y de la mancomunidad, sean esposas y mujeres y matronas y madres de familias de todos seis, renunciadas todas las leyes de la división como en ellas se contiene. Y sobre este artículo, pido ante todas cosas debido pronunciamiento, y que no me corra término hasta que sobre él haya cosa juzgada.

La frase «renunciando las leyes de todos los reyes de Arabia y de la mancomunidad» hace hincapié en el libre albedrío y en la rebelión contra el orden establecido, en este caso, a propósito del matrimonio. La finalidad de este acto debería de ser la felicidad y no lo que conviene, y doña Feliciano lo vivió en primera persona, experimentando la diferencia entre la unión concertada y la de por amor. Ella se volvió a casar y tras solamente dejar pasar tres meses desde la muerte del primer marido, desafiando toda norma y lo que para una viuda era “conveniente” hacer, es decir, quedarse sola respetando el luto para el resto de su vida. En cambio, ella dio prioridad a su felicidad sin perder más tiempo, uniéndose con don Francisco en 1619. Es verdad que el matrimonio duró solamente diez años, a causa del prematuro fallecimiento del esposo, pero, al menos, lo consiguieron.

Otro aspecto interesante y muy actual queda expresado por Baco Poltrón (501):

El valor del hombre, en el cuerpo y en el ánimo se asienta. El ánimo debe mandar y el cuerpo obedecer. El uno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es anteponer la hermosura y dotes del cuerpo a los dotes y hermosura del ánimo. No menor locura es preferir los ejercicios y fuerzas del cuerpo a los ejercicios y fuerzas del ánimo. Mas es la muy mayor emplear los ejercicios y fuerzas del uno y del otro con tanto cuidado y diligencia en regalo, fausto y gala, debiendo contentarse el hombre con solo conservar la salud del cuerpo. ¡Oh hijos y hijas mías, qué prudentes habéis sido en buscar y preferir el valor de los ánimos y no darseos nada de la hermosura y gentileza de los cuerpos.

Una vez más, detrás de este personaje se esconde un ánimo sabio y profundo que proporciona al público unas reflexiones importantes. En este mundo caótico e irreverente del entremés están presentes lecciones morales que conducirían a la creación de una sociedad mejor.

Al igual que en la *Tragicomedia*, asistimos a una pugna entre “caballeros” por las “damas”: hay cuatro galanes que se pelean por la misma mujer, Aglaya y, al final, se celebrará un curioso matrimonio múltiple para arreglar la situación, donde todos se casan con todas. Se replantea lo que acontece en la *Tragicomedia*: enamoramiento, cortejo, pugna entre los pretendientes, boda y final feliz. Pero de una forma burlesca, se cuenta de un mundo cargado de imperfecciones. Según Doménech (1998, 107) apunta

que «hay, por lo tanto, bastantes elementos comunes, como si la autora hubiese querido mostrar las dos caras de la moneda, la idealizada y la grotesca, de una misma historia».

Doménech y González Santamera (1994, 180) se preguntaron cómo fue posible que una autora del Seiscientos pudiese crear unas piezas breves tan llenas de «desvergüenzas» y, encima, dedicárselas a sus hermanas monjas con el fin de una representación en el convento de Santa Inés en Sevilla. En realidad, si en un principio se entiende que doña Feliciana dedicó a sus hermanas la entera *Tragicomedia* (375):

Esta mi *Tragicomedia*, hermanas, os dedico, aunque en su primera parte solamente he celebrado los vanos amores del disimulado Clarisel con la pervertida Belidiana, que fue su bella Diana enamorada en sus tiernos años. Que si bien es verdad que esta parte no os toca, tocaos la segunda, en la cual se celebran los sólidos y constantes amor y contramor del mismo Clarisel y de vuestra española Maya.

Sin embargo, en la dedicatoria de la *Comedia* escribió a su cuñado don Lorenzo lo siguiente (560):

A mis hermanas dediqué mi *Tragicomedia* en el principio de la Primera Parte, dándoles como a hermanas consanguíneas y esposas del Altísimo, el primer lugar a la mano derecha. Ahora dedico a vuestra merced esta Segunda Parte en el segundo a la otra mano como a hermano por afinidad que como vuestra merced y todos saben, cede a la carne y sangre.

En suma, parece que la *Tragicomedia* estuvo dirigida tanto a sus hermanas de sangre como a don Lorenzo, «hermano por afinidad».

Feliciano dirige los Entreactos a dos personas distintas: los de la *Tragedia* a su prima, doña Ana de Guzmán (443):

DEDICATORIA

Estos entreactos, prima mía, remito a vuestra merced para que la entretengan entre los verdes álamos y claras fuentes de sus jardines y campos elisios, que no ceden a los sabeos, donde fueron entretenimiento de amorosos cuidados.

Y los Entreactos de la *Comedia* a su tía, doña Leonor Correa de Guzmán (614):

A DOÑA LEONOR CORREA DE GUZMÁN, MI TÍA.

Estos dos Entreactos, tía y señora mía, dedico a vuestra merced como a la que fue nuestra Juno en los principales actos de ellos, a quien nuestro Señor guarde muchos años.

Se podría suponer que los Entreactos no estaban pensados para verlos en el convento de Santa Inés, sino en otro sitio, como por ejemplo en el jardín de doña Ana, tal como ella indicó. El teatro breve no se prohibía en los espacios eclesiásticos, como bien argumenta Sáez Raposo (2008, 33):

Con el paso de los años, la inicial temática religiosa fue dando cabida a elementos cómicos y, finalmente, a puestas en escena de comedias de asunto profano, acompañadas de sus correspondientes piezas breves, en funciones similares a las desarrolladas en los corrales de comedias públicos. Sirvieron de escenario teatral los claustros de catedrales y monasterios, los patios y salones de actos de los colegios religiosos y los locutorios y espacios de clausura de los conventos de monjas [...]. Aunque la inclusión de este tipo de obras condujo a una conducta excesivamente relajada, sobre todo en los conventos de clausura, y a la proclamación de continuas prohibiciones que se vieron intensificadas tras el Concilio de Trento, lo cierto es que existe documentación que demuestra que siguieron llevándose a cabo a lo largo de todo el siglo XVII.

Todo esto se debía al hecho de que la Iglesia se daba cuenta de que a los fieles les encantaba ese tipo de representaciones y consentía la puesta en escena con tal de no perderlos –y de esa forma se aseguraba el control. Además, Feliciano no propuso unos entreactos muy “descarados”, porque, según dijimos anteriormente, supo insertarse perfectamente en la tradición de lo burlesco, «que en el Barroco alcanza sus expresiones más radicales» y «una de sus formas es la burla de la mitología» (Doménech y González Santamera, 1994, 180).

En los Entreactos de doña Feliciano lo que predomina es el fuerte contraste que se produce a niveles distintos: entre forma/contenido, aspecto estético/mundo interior, intención/actuación. Vamos a poner algunos ejemplos. Anga, Nisa, Pancaya y Sabá parecen conocer la cultura clásica y la geografía antigua, usan latinismos y refranes:

ANGA Oígame quien me oyere y oígame el sulfúreo lago y las ánimas dañadas. Si alguno a decirme se atreviere que ella prometiera a otro tálamos nupciales, no dejaré edificio levantado en toda

Arabia. Y cuanto derribaré, le echaré encima de los pechos y el monte Peloro en el diestro brazo y el Paquino en el siniestro y el Etna en la cabeza y el soberbio monte Libeo en las piernas y yo aseguro, que no causará terremotos en la tierra de Trinacria. (*Primera parte...*, Entreacto I, 447)

NISA Hoy beben todos el agua de Lete y olvidan el amor de mi mohosa Aglaya. El can Cérbero trifauce los entrega a Carón, Carón los pasa en su barca por la estigia laguna, por el ardiente Flegetón, por el negro y tardo Cocito y entregalos a Demorgón, Demorgón a Minos, Eaco y Rodomanto. Minos, Eaco y Rodomanto los sentencian a la rueda de Ixión, al peñasco de Sisifo, al manzano y río de Tántalo, al pozo de las hijas de Dánao, al buitre acerbo del desproporcionado Ticio. (*Primera parte...*, Entreacto I, 448)

Aparentemente, si el lector no conociera a los dos personajes, pensaría que son dos galanes bastante eruditos. Pero, en realidad, se trata de dos turtos y el contraste entre su aspecto físico, el parlamento y la situación, desencadena nada menos que carcajadas y comicidad. De la Rosa (2009, 205) bien apunta que:

Esta mezcla de registros lingüísticos diversos: vulgarismos, cultismos y neologismos, rompe con los estereotipos de estilo y busca el contraste y la imprevisibilidad. Y así, los groseros personajes de los entreactos usan latinismos: crura (pierna), equitante (jinete), angores (angustias), socerina (de *socer*, suegro), sodales por compañeros, claudio Vulcano etc. Expresiones latinas como: *In solidum* (de firme), neologismos como centasno (híbrido de centauro y asno), harria (con el sentido de recua), pluscuamciviles (creación léxica del latín y castellano). También aparecen cultismos como tergémios (por triples). [...] Y mezclado con todo ello, términos vulgares: refranes, frases de pueblo, letrillas de canciones populares y una gran cantidad de locuciones más propias del corral de comedias que de este teatro de salones.

Seguramente, tanto Anga como Nisa hablan seriamente, están enfadados porque el amor que sienten por Aglaya tendrán que defenderlo de los demás pretendientes, pero el público se ríe de ellos por esa carencia de adecuación entre forma y contenido, según también Reina Ruiz observa (2005b, 124):

La ruptura del pathos, es decir, la ausencia del sentimiento de piedad y compasión en el público se realiza por medio de las inconsistencias que adornan a los personajes; inconsistencias que subrayan lo cómico y disparatado de la acción.

La intención de los galanes es seria (la disputa mediante el torneo), pero todo se desarrolla de una manera cómica y caótica, porque los cuatro padecen de un hándicap físico que no les permite luchar adecuadamente. De hecho, esto es lo que la autora puso en la acotación justo antes del torneo (*Primera parte...*, Entreacto II, 493):

Salen los seis del primero Entreacto, con broqueles de corchos y espadas de palo, y lanzas de cañas verdes, armados a lo ridículo. Tres con sus padrinos por una puerta y tres con los suyos por otra. Y hacen sus galanterías, cojeando y dando caídas.

A pesar de lo que parece, es probable que Feliciano haya incluido una crítica a la sociedad que discrimina a las personas diferentes a causa de una minusvalía. Hay que observar con mucho cuidado las hipótesis interpretativas de los Entreactos, porque a menudo todo es lo contrario de todo y hace falta ir más allá de la primera impresión y en esto estribaría el ingenio de Feliciano.

Ahora bien, los temas parodiados en los Entreactos, además del amor cortés, son: los matrimonios combinados, el adulterio, la autoridad paterna, la sociedad del Siglo de Oro (“no es oro todo lo que reluce...”) y la conducta poco moral de la familia real.

En los dos Entreactos de la *Tragedia* tiene lugar un torneo, con armas en el Entreacto I y de poesía en el II, para congraciarse solo a Aglaya en un primer momento, luego a las tres Gracias. A diferencia del torneo que se da en los actos, este resulta ser un evento de pura comicidad por la torpeza de los galanes y la insensatez de la situación. El organizador es Baco Poltrón, el padre de las tres Gracias mohosas. No se trata del dios Baco, sino de su versión vaga y perezosa, como lo son también Orfeo y Anfitrión, uno ciego y el otro tuerto. Después del torneo, se pasa a una competición poética, donde cada galán recita unos versos de amor a la amada. Pero no hay forma de poner fin al cortejo y que las Gracias se decidan. Así que Baco propone que cada una de sus hijas se case con cada uno de los galanes, es decir que se celebre un matrimonio múltiple y polígamo. Sabemos que la infidelidad conyugal no era difícil de encontrar en el entorno cortesano, según señalan respectivamente Reina Ruiz (2005b, 108):

Las distorsiones de la historia mitológica se tornan en una parodia del mundo cortesano cargada de insinuaciones críticas dirigidas a la política y la sociedad

contemporánea a la autora. La conducta exagerada de los personajes mitológicos en los entreactos rememora el comportamiento de las clases privilegiadas entregadas al gusto por la holganza y el solaz entretenimiento. [...] La recreación de las escenas mitológicas autoriza la crítica del mundo contemporáneo a la poeta sevillana sin trabas ni cortapisas.

Ratificado, igualmente, por Conde Parrado, de la Rosa (2006, 257):

El tratamiento burlesco de las fábulas mitológicas ya se había dado en la antigüedad: el mismo Ovidio presentaba a los dioses desde una perspectiva irónica.

El «tratamiento burlesco» no solo requiere parodiar la sociedad, sino también sugerir modelos de comportamiento. La boda múltiple tiene que ver con el problema de la bigamia, tanto para los hombres como para las mujeres, ya que, como Reina Ruiz (2004, 670) observa «a menudo el marido desaparecía por causas de empleo o por servir al rey». La investigadora (2004, 673) sigue comentando que el desenfreno en la época era tal que ya

En las *Partidas* se condenaba a los bigamos a cinco años de exilio o a la confiscación de sus bienes. En 1532, Carlos I condenó a los bigamos a perder la mitad de sus bienes; en 1548 se aumentó la pena a cinco años en galeras, y con Felipe II los bigamos cumplían diez años en galeras además de sufrir el castigo público.

Espés Cosculluela (2019, 52) añade que:

Como recuerdan Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz, el Concilio de Trento (1545-1563), a través del decreto *Tametsi* de 1563, estableció la regulación canónica del matrimonio, es decir, estipuló todos los pasos que debían dar los contrayentes para ser considerados unidos en matrimonio por la iglesia católica. Así, el sacramento del matrimonio pasó a ser el método de control social establecido por la jerarquía eclesiástica, con un rito perfectamente tipificado que todo buen católico debía cumplir. Con ello, llegaron también las penas para quienes incumplían alguna de las normas de este sacramento.

El hecho de que en el Entreacto II todos se casen con todas rompe con las normas eclesiásticas y sociales, proclamando la absoluta libertad matrimonial. Las tres Gracias mohosas eligen marido y así vuelve el tema del enfrentamiento con la autoridad

paterna, de las bodas concertadas y de las obligaciones femeninas. El epílogo es el mismo que en la *Tragicomedia* cuando Maya insiste en casarse con Clarisel, o sea, la rebelión de la mujer y el derecho a la libertad de elección, pese a lo que la comunidad diga. Por lo tanto, por un lado se denuncian las fáciles costumbres de la sociedad aurisecular, mientras que, por el otro, se insiste en la dignidad de la mujer. A Baco Poltrón no le queda otra que aprobar las bodas:

BACO Pues, bobillas y bobillos, ¿había yo de hacer y ser agravio a ninguna y esa injuria a ninguna? Ea, dad os todas y todos las manos con la bendición de los dioses y la mía.
(*Primera parte...*, Entreacto II, 501).

Y esperar que las uniones le traiga a muchos nietos:

BACO ¡Ea, hijos queridos, celebrad vuestras bodas! Dad os las manos y las voluntades y hacedme abuelo de diez ocho nietos, a nieto por matrimonio, con mi bendición y de Juno, Venús y Himeneo y los demás dioses. (*Primera parte...*, Entreacto II, 501).

Es curioso que la deformidad de los cuerpos de estos personajes no conlleve ningún problema de reproducción, lo que contrasta con la condición de la princesa Belidiana, quien es dotada de belleza pero parece que sea estéril.

Además, la tendencia libertina de los varones queda así invertida, como de nuevo Reina Ruiz apunta (2004, 671):

La situación, por lo desatinada, carece de credibilidad ya que, precisamente, son las mujeres las empeñadas en tomar diversos maridos de forma simultánea y no al revés, comportamiento más común en el medio patriarcal. Cabe destacar que en el momento en que se publica la obra de Feliciano Enríquez (1624) las subversiones de la doctrina luterana están todavía en el punto de mira de la Iglesia y de la monarquía española, fiel mantenedora de la ortodoxia católica y defensora a ultranza de cualquier ataque herético al dogma y al catolicismo. De hecho, Lutero acepta que el hombre tome a más de una mujer por esposa, aunque no habla del caso contrario, e incluso la Biblia ofrece casos de flagrante poligamia y promiscuidad como Salomón, quien tuvo "sete cientos mujeres de sangre real y trescientas concubinas" (405).

El tema del matrimonio no fue precisamente un tabú para nuestra autora, quien, como sabemos, contrajo segundas nupcias con León Garavito a los pocos meses del fallecimiento del primer marido, Ponce de Solís y Farfán. La dignidad de la mujer y el derecho a vivir la vida sentimental que más desee, es uno de los ejes fundamentales del pensamiento guzmaniano, porque ella vivió la unión concertada y la consiguiente frustración.

El hecho de que todas las “gracias mohosas” quieran a todos y que esto genere la boda múltiple, introduce según de la Rosa (2009, 203):

[...] un elemento inusual en el teatro de la época como es el tema de la poliandria. Se subvierten así las leyes canónicas y las patriarcales al permitir a las Gracias mohosas transgredir toda normativa religiosa y social a imitación de algunas conductas mitológicas femeninas. Usurpan así los privilegios de los dioses de la gentilidad.

La leyenda de las Doncellas de Simancas se vuelve a proponer a través de la manera en que los cuatro galanes procuraron quedarse contrahechos, a causa de accidentes tontos y de descuidos, y no durante un acto de heroísmo, aunque ellos intenten disimular contando que fueron protagonistas de valorosas hazañas. No se trata de una parodia de la leyenda, puesto que conocemos la importancia que para Enríquez de Guzmán tenía. Es un enfoque diferente de la pérdida de las extremidades del cuerpo: la Doncellas eran mancadas por rebelión, mientras que los personajes de los Entreactos por despiste. Son los anti-héroes por excelencia, el exacto opuesto de las Doncellas celebradas por doña Feliciano, que eran el símbolo de la lucha femenina contra los opresores. Los cuatro galanes aceptan luchar por amor hacia las tres Gracias, pero no son realmente capaces de llevar a cabo el torneo, bien por su hándicap, bien porque no saben de poesía. Son las Gracias que al final se imponen y dan el paso hacia las bodas.

Reina Ruiz (2004, 669) observa que la galería de personajes defectuosos aun podría aludir a una despreciable situación que caracterizaba la sociedad de entonces:

A menudo, dichas taras no son fruto de las imperfecciones de la naturaleza, sino de la mutilación a la que se les somete desde niños para poder venderlos o para dedicarse al oficio de la mendicidad. Moralistas como Cristóbal Pérez de Herrera en *Amparo de pobres* revela esta realidad execrable y denuncia a los mendigos: "que se ha sabido, que a sus hijos e hijas en naciendo los tuercen los pies o manos; y aun se dice que los ciegan algunas veces para que, quedando de

aquella suerte, usen el oficio que ellos han tenido, y les ayuden a juntar dinero" (Roncero, 118).

La estudiosa termina separando el mundo de los entreactos guzmanianos de dicha denuncia social, ya que los personajes se sienten orgullosos de sus imperfecciones y no víctimas de maltratos. Sin embargo, considerando que la crítica subyace a menudo detrás de la burla, podría, efectivamente, ser un elemento que despertaría otra reflexión más sobre la época de la autora.

La denuncia de los comportamientos deshonorados de Felipe III y de su entorno de viciosos consejeros, es el principal hilo conductor de los dos Entreactos de la *Comedia*. El primero en verso, el segundo en prosa, en ellos se abordan temas más políticos que sentimentales y los personajes pertenecen todos al mundo mitológico:

Rey Midas: rey de Frigia, avaro y necio. Dioniso le otorgó la posibilidad de transformar en oro todo lo que tocara. Este personaje evoluciona a lo largo de los dos Entreactos porque se da cuenta de sus errores y de por qué ha sido castigado.

Sileno: era el maestro de Dioniso, acogido por Midas en su palacio tras que algunos campesinos lo hubieran encontrado borracho y perdido en un bosque. Según el mito, Sileno se quedó diez días en el palacio real, entreteniendo a la corte porque es un sátiro. Al undécimo día el rey Midas lo acompañó donde Dioniso y fue para recompensar al rey que el dios le donó el poder de transformar todo en oro.

Dafne, Siringa y Pomona: la primera ninfa es muy famosa por su transformación en laurel para huir de Apolo; la segunda se convierte en un cañaveral para ponerse a salvo de Pan; y Pomona era la diosa de los jardines y de los árboles frutales. Las tres ninfas carecen de la pureza que las caracteriza en la mitología y acaban participando en el convite, bebiendo como los demás.

Pan, Guasorapo, Vertuno: los tres sátiros los conocemos ya porque aparecen en las escenas más divertidas de la *Tragicomedia*. Son los únicos que mantienen sus características originarias y que no se parodian.

Apolo: junto a Pan, canta durante el convite desenfrenado de rey Midas. Ya no es el músico refinado que ensalzaba con bellos versos a Maya-Feliciana en la

Tragicomedia, sino que se pone al servicio de la fiesta, bebiendo y abusando del vino al igual que todo los invitados.

Timolo: juez de la competición musical entre Pan y Apolo.

Cupido/Amor Poltrón: al igual que el Baco Poltrón de los Entreactos de la *Tragedia*, no se trata del Cupido que todo conocemos sino de su versión grotesca.

En suma, la autora se burla de la mitología con el fin de parodiar la sociedad y la política de su tiempo; por ejemplo, el comportamiento excesivo de la aristocracia, la presencia de los validos y de la corrupción en la corte real, según también Reina Ruiz (2005b, 108) argumenta:

Si la burla de la antigüedad mitológica puede considerarse como mero objeto de divertimento para el público cortesano de “los palacios y salas de los príncipes y grandes señores” (Soufas 271a) al que la autora dirige la obra, una lectura más profunda revela la sátira en la que se crítica esa misma sociedad y las corruptelas del poder y la política. De este modo, las distorsiones de la historia mitológica se tornan en una parodia del mundo cortesano cargada de insinuaciones críticas dirigidas a la política y la sociedad contemporánea a la autora. La conducta exagerada de los personajes mitológicos en los entreactos rememora el comportamiento de las clases privilegiadas entregadas al gusto por la holganza y el solaz entretenimiento, mientras al final, la serie de consejos y consejeros que se van multiplicando en escena evoca el sistema de valimiento de la monarquía española y los abusos de poder que se llevan a cabo en ella.

La acción del Entreacto I empieza el pleno banquete organizado por Midas en honor a Sileno. Se da lugar a tres certámenes, cuyo juez es Baco, y lo curioso es que el rey Midas no puede ni comer ni beber al transformarse todo en oro nada más tocarlo. El organizador de la fiesta es el único que no puede realmente disfrutar. Pan y Apolo se desafían cantando, y rey Midas proclama la victoria del primero, lo que provoca la rabia de Apolo, quien le procura al rey un par de orejas de asno. Sigue un monólogo de Baco, donde se aprende una lección moral importante: la humildad es la que hace al hombre grande:

BACO Ponte, Midas, a servir
a un azacán que con cuatro
o seis cántaros pasee
mi corte o tuya, agua echando.
Y teme venir a ser
el asno del hortelano

que, cansado de tirar
una noria en el verano,
pidió a Júpiter le diese
otro empleo y otro amo,
y, dándole un caudalero
de tijas, ladrillo y barro
que trabajar le hacía
con agua y sol todo el año.
Otro pidió y se le dio
un pellejero tirano
que por las cortidurías
y las ferias trajinando
le dio tan cansada vida
que decir pudo espirando:
«¡Oh, miserable de mí
que justamente he pagado
no haber vivido contento
con la quietud de mi estado!
¡Juzgué mi primera suerte
por infelice bien pago
en vida y muerte mi culpa
vivo y muerto desollado!» (vv. 350-378)

El Entreacto I termina con un cuadro irreverente, donde todo el mundo rebuzna, riéndose del rey-asno. Detrás de esta imagen vemos a don Felipe III, quien no supo gobernar adecuadamente su reino, demostrando más interés por el poder que por el bienestar de los súbditos, prestando atención a los consejeros más ignorantes sin darse cuenta de las consecuencias.

El Entreacto II está escrito en prosa y se siguen contando las peripecias de rey Midas, a cuyo lado aparece Licas, su esclavo. La situación es muy cómica porque Midas con sus orejas y Licas con cola hacen un asno completo.

Parece que el soberano se haya dado cuenta de que la avaricia es un pecado y que ha aprendido la lección (652):

MIDAS ¡Óyeme acá, por tu vida, hijo Licas, que no estoy para gracias mohosas. Ya mis ruegos fueron oídos de Baco... Y bañándome en el río Pactolo como él me mandó, escapé de tan rabiosa muerte y rabiosas congojas. Y se me ha restituido el comer y beber que cuanto tocaba se me convertía en oro por mi grande avaricia, merecedora de tan justa pena.

Sin embargo, ahora el problema son las orejas y le pide a Licas que sea muy discreto a tal propósito. Pero el esclavo no mantiene la palabra por ser parlanchín (654):

LICAS [...] *Y dice cantando:*

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!

MIDAS ¡Oh, ladrón, mal hombre! ¡Oh, traidor! ¿que tú me has de venir a descubrir?

De repente, otra situación entronca con la que acabamos de ver: Dafne, Siringa y Pomona están huyendo de tres acosadores, que son Apolo, Pan y Vertuno. Se cumple lo que acontece en el mito: Dafne se transforma en laurel y Siringa en cañaveral para quedarse a salvo. En general, se vuelve a hacer hincapié en las orejas del rey y a la causa de tal malformación, incluso mientras los tres seres mitológicos persiguen a las ninfas (656):

PAN ¡Espera, bella Siringa! Que no tengo yo orejas de asno como Midas, por sentenciar atronadamente por mí, ni cola como su esclavo Licas, por haberle aplaudido la sentencia. *Y éntanse corriendo.*

LICAS ¿Qué le parece nosso rey asno, rey de otro asno, de otros asnos, como él de el par de capones, con que el rústico Pan le paga la sentencia? ¡Sentenciad, jueces asnos neciamente contra justicia, por vuestros amigos! Que ellos os pagarán, como Pan. Y aplaudís, consejeros, asesores y ministros que no os faltarán colas de asnos con que os gratificarán vuestros aplausos.

Naturalmente, se trata de estocadas que doña Feliciano le da a la clase política y de los jueces de su época. A continuación, un Midas triste y defraudado, plantea que no puede fiarse de los individuos que le rodean, que sería lo que la autora se hubiera esperado de rey Felipe III (658):

MIDAS ¡Oh triste y desventurado de mí! Mi afrenta es ya pública en todo el mundo. ¡Oh, Pan, mal amigo, ingrato y desleal! ¡Oh, infiel esclavo, protervo, errón y fugitivo! De esta suerte, falso amigo, ¿premas mi amistad y te dueles de mis trabajos por tu causa? Y tu siervo perverso, ¿de esta manera me cantas la gala de mis orejas? ¿Y

reglorias de haber sido sembrados de ellas? Desovado te vea yo, flomotomiano cruel, a quien yo hice mi barbero porque tú solo las vieses y otro ninguno supiese mi afrenta. ¡Traidor! [...] Pues como falso y corrompido siervo, no solo no te contentaste con sembrar mis orejas en la tierra para que así retoñeciesen, mas también ahora con voz en cuello con este Pan, duro y mohoso como bizcocho, cantas y celebras mi ignomía y afrenta, que tanto me cuesta el quererla en cubrir. ¿Tú habías de ser el negro cuervo criado de mí para sacarme los ojos?

Timolo a menudo actúa como la “voz de la verdad” que intenta restablecer el equilibrio en la situación. Veamos un par de ejemplos (pág. 661):

TIMOLO Rey Midas, amigo, no tienes razón: que ni merece pena Licas por decirte verdades y darte buenos consejos y castigos; y tú no le debes menospreciar por ser de tu siervo, que los consejos que son útiles no pierden por la humildad del consejero.

TIMOLO Midas, amigo, ten ánimo y fortaleza en los trabajos y tribulaciones que de los hombres valerosos es tenerle y hubo desmayar en ellas. Cuando fueres yunque, sufre como yunque. Ya ves la piel que te han comenzado a vestir por la cabeza y el garvín que te han puesto en ella. De los buenos asnos es no ser bravos, feroces y arrogantes, sino simples, benignos y humildes. No ariscos y vengativos, sino reportados, sufridos, templados y muy pacientes. Trabajos, rey Midas, hacen a los hombres filósofos.

Se introduce, también, al tema de la falsa veneración en la corte, según apunta Reina Ruiz (2005b, 146):

La adulación, un tema común en la literatura grecolatina, aparece también en la literatura medieval, renacentista y barroca. [...] Por otra parte, en los entreactos, en la crítica de Midas dirigidas a los amigos, privados y consejeros, remeda la monarquía de Felipe III y los abusos de Lerma y su protegido Rodrigo Calderón, más interesados en sus ambiciones personales y en la acumulación de riquezas que en el buen gobierno.

El tema sale de la boca de Sileno, quien termina diciéndole a Midas que ahora es libre tras dejar de escuchar a los aduladores (sigue en la pág. 661):

SILENO Yo te quiero dar, mi buen amigo Midas, un buen consuelo. Tú eras asno doméstico cargado de oro y de las demás cargas de tu reino y siempre andabas rodeado de asneros que te la cargaban y te veneraban. Ya eres asno silvestre, sin todas estas cargas.

Rey Midas ha aprendido la lección y comenta lo siguiente (662):

Pues es sentencia del sabio Timolo y de Silenio, su amigo, que todos tenéis grandes orejas: tenedlas para oír a buenos consejeros. ¡No deis oídos a lisonjeros, músicos y bufones! Que si los dieredes, no os faltarán orejas de las mías. Los que aún no las tenéis, mirad los amigos privados y consejeros que admitís, que solamente quieren vuestro pan, vino y oro y no os lo dejarán comer, beber, ni gozar por comérselo, bebérselo y gozárselo ellos.

Compatimos el análisis de Conde Parrado, de la Rosa (2006, 260):

[...] el trono de esa España era muy semejante al del rey Midas -todo *oro*-, pero si se prestaban orejas a privados indecentes, se corría el riesgo, cuando menos, de pasar a la historia entre los grande necios.

Una vez acabada la parte, digamos, didáctica del Entreacto, la acción puede continuar hacia el final feliz, que coincide con la boda de Vertuno con Pomona, al igual que la *Comedia* termina con las bodas entre príncipes y princesas. Sin embargo, todos en coro vuelven a marcar la estupidez de Midas y la aptitud desleal de Licas (664):

TODOS
(*En sarao*)

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!
¡Y Licas tiene la cola
porque en la leche mamola!
Midas fue duro y avaro
grosero, burdo, lanudo
su entendimiento más rudo,
que el de un alazano claro.
Por ser jumento preclaro
le dio Apolo orejas de asno
porque fue necio y durazno.
Y a Licas le dio la cola
porque en la leche mamóla.

Ahora bien, ¿de qué manera nuestra autora pone en relación el mito de rey Midas con Apolo y Pan? Conde y de la Rosa (2006, 259) explican que estas dos figuras simbolizarían la lírica culta y la popular respectivamente y que, por eso, los errores del monarca serían narrados y notos a toda la comunidad, a cualquier nivel. Los errores son dos: priorizar la riqueza (el oro) y otorgar la palma a un músico mediocre (Pan) los sabios consejeros prefirieran a Apolo. Doña Feliciano se dirigió también a Felipe IV: haciéndole saber que Felipe III no fue buen rey y que su majestad tendría que aprender de aquellos fallos para no repetirlos en su reinado. Además, en el prólogo de la *Comedia*, ella le “pregunta” a Felipe IV si sería partidario del estilo áulico (Apolo) o bien del popular (Pan), volviendo a insistir en las controversias entre el arte clásico y el nuevo:

¡Qué hiedras, qué laureles, qué guirnaldas
si me oyesen Timolos y no Midas!
¿No podría esperar? ¿Qué honor y aplauso?
Este espero, y ahora que del Magno
Felipe visitada, dulce patria,
te veo, aunque de paso, me contento
con solo verlo a nuestra acción atento. (vv. 149-155)

Para terminar, Conde y de la Rosa (2006, 260) lanzan la hipótesis de que nuestra autora, además, parece querer favorecer al futuro Conde-Duque de Olivares, porque era un Guzmán, sugiriendo que sería un buen consejero en la corte, muy diferente de los que habían rodeado a su predecesor.

Otro fin –más visible– que Enríquez persiguió en sus entreactos fue la didáctica y no solo el gusto por el espectáculo y la diversión, al igual que en la *Tragicomedia*, y es Reina Ruiz quien lo señala (2005b, 147):

La sabia utilización del lenguaje que combina lo culto y lo popular, la mezcla de agudezas cortesanas y dichos popularechos, la recreación paródica del mundo mitológico, y la mezcla de lo cómico y lo serio, forman los ingredientes esenciales que componen la sátira. [...] son precisamente los vicios y las perversiones de los personajes que aparecen en los entreactos, arropados por la leyenda mitológica, el reclamo paródico elegido para conseguir el deleite de los espectadores y el efecto didáctico que la poeta persigue. El dictado horaciano está servido.

Ahora bien, es tiempo de sacar algunas conclusiones sobre los contenidos de la inmensa obra de doña Feliciania. Si tuviéramos que seleccionar una frase representativa que resuma a la perfección el espíritu con el que esta mujer escribió y el reto que intentó cumplir, escogeríamos las palabras de Emilio Hernández (1997, 18:) «Surge la más pasmosa libertad». Él se refería a los Entreactos, pero creemos que es posible extender dicha consideración también a la *Tragicomedia*.

Tal y como se ha deseado demostrar, Enríquez de Guzmán quiso reivindicar la libertad de expresarse, de hablar sobre un gran número de temas, desde los de público dominio hasta los más íntimos: la monarquía, la corrupción, la traición, la infidelidad, el poder, el honor, la autoría femenina, las relaciones familiares, el erotismo, el incesto... Doña Feliciania restituyó el mundo, el «gran teatro del mundo» como diría Calderón de la Barca, por el que se desplaza una multitud de personajes que, al final, somos nosotros, los seres humanos. Y el motor de todo es el amor: Feliciania empezó a escribir empujada por el desamor, inventó una historia donde se mezclan lo caballeresco, lo mitológico y su propia vida. Y no se trata solamente del amor como sentimiento hacia el otro, sino también hacia sí misma y sus capacidades: ella sabía que valía en cuanto mujer y rechazaba la marginalidad impuesta al mundo femenino por la sociedad de entonces. Quiso luchar contra los estereotipos y demostrar que una mujer podía escribir, expresarse y hasta llevar a cabo una colosal obra literaria. En cada parte de su obra es posible ver esa libertad que la autora iba buscando, el anticonformismo, la creación de algo donde confluirían muchos elementos tomados de sus numerosas (y misteriosas) lecturas y también del mundo teatral de su época.

Se trata de una “tragicomedia” porque en ella se cuenta la vida, con sus momentos malos y buenos, con sus logros y fracasos y con su imprevisibilidad. El lector acaba sintiendo la compasión y hasta la ternura por una mujer del siglo XVII que no solo quiso luchar para encontrar un hueco distinto en aquella sociedad varonil, sino que tuvo que aguantar mucho dolor y enfrentarse a muchas adversidades. Reina Ruiz (2004, 673), por ejemplo, considera que

Los monstruos de los entreactos representan las ansiedades de la autora misma respecto a su obra, a su condición de mujer y su posición social. Como mujer, se sitúa al margen del canon y la producción literaria patriarcal de la época, margen desde el cual critica el *arte nuevo* y a los poetas cómicos seguidores de

dichas convenciones. Los demonios íntimos de Feliciano se reflejan en los monstruos de los entreactos, quienes se convierten en otro espejo distorsionado de las propias inconsistencias de la poeta sevillana. Por una parte satiriza la sociedad a la que ella misma pertenece, pero a la vez glorifica hasta la saciedad ese mundo superior magnificando su propia genealogía y su pureza de sangre. Finalmente, el conjunto de la obra *Los jardines y campos sabeos* emerge dentro del parnaso poético-dramático de la época como un cuerpo monstruoso, subrayando la presencia de la mujer como otro monstruo "contra el orden de la naturaleza."

En efecto, la *Tragicomedia* fue un gran reto para doña Feliciano, la composición le llevó casi veinte años, y es lamentable que solamente hasta el día de hoy se esté recuperando, al igual que a otras escritoras voluntariamente olvidadas durante siglos. No sabemos si nuestra autora imaginaria que su obra no tendría el éxito que deseaba, que tampoco la pertenencia a la familia de los Guzmanes le traería visibilidad. Y esto porque ella era diferente. Ese concepto de "monstruosidad" aplicado a todo lo que sale de la "normalidad" es un tema actualísimo en nuestros tiempos.

Sin embargo, como bien dice Marín Pina (2015, 611):

Aunque su propuesta no cuajó, Feliciano Enríquez de Guzmán se sintió muy orgullosa de su *Tragicomedia* y, rechazando todas las posibles críticas, ella misma, que no Lope, se otorgó el laurel de Apolo, que no es poco.

Sin duda, a pesar del triste destino tanto de la *Tragicomedia* como de su autora, quien murió sola y enferma, lo cierto es que, por lo menos, tuvo la oportunidad de darle voz a sus adentros y de poder contar con el apoyo de un marido, don Francisco, que creía en ella y que costeó la impresión de la obra. Y fue gracias a ese gran amor, el poderoso hilo conductor de la pieza, al igual que de la vida misma, que hoy podemos disfrutar de ella y apreciar a esta increíble autora.

5.2 Fuentes

Todos los artistas y escritores siguen alguna inspiración. No solamente aquella interior que les empuja a crear su obra, sino también aquella "exterior", en la que se inspiran en algún "maestro", en alguien con quien comparten el estilo o bien la manera de ver la realidad. Doña Feliciano Enríquez de Guzmán no fue una excepción, porque

seguramente tomó inspiración del ambiente literario de la época y leyó lo que circulaba entre sus contemporáneos para componer su *Tragicomedia*.

El propósito de este apartado es el de lanzar unas cuantas hipótesis sobre las posibles fuentes literarias de las que la autora hubiera sacado partido para redactar su obra.

En el capítulo I (apartado 1.1.3) del presente trabajo ya hemos presentado y comentado la maravillosa biblioteca que don Francisco de León Garavito, su segundo esposo, guardaba en casa y que doña Feliciano pudo consultar aquellos libros que tenía tan cercanos. Sin embargo, según los datos de que disponemos, la *Tragicomedia* se compuso entre 1599 y 1619, año de finalización que coincide con el año del matrimonio con don Francisco. Esto significa que la biblioteca particular quizás hubiera sido una fuente “secundaria” que le ayudara a enriquecer y a completar la obra, dado que no llegó a la imprenta hasta 1624. De hecho, la fecha de 1619 parece más simbólica que efectiva: representa el final feliz, tanto de su propia historia sentimental como de la de los protagonistas del drama.

Un aspecto muy interesante y que despierta más preguntas sobre la relación que doña Feliciano tuvo con la literatura lo trae a colación la dra. Bolaños Donoso en su investigación sobre la biblioteca de don Francisco de León Garavito (2007, 2):

Es indudable que la mayor parte de los libros inventariados entre sus bienes —una vez muerto— le pertenecieran, pues tuvieron que ser adquiridos para efectuar su carrera, pero no podemos descartar que el matrimonio comprara más de un libro durante los años que convivieron (que fueron más de 10 años), convirtiéndose así esta biblioteca en ‘bienes gananciales’; bienes gananciales de una pareja formada por una mujer que cuando pretendió contraer matrimonio por primera vez, al hacer el elenco de sus pertenencias, no aporta ni un solo libro pero que, excepcionalmente, era capaz de leer y escribir aunque no lo necesitara para su ‘oficio’, pues doña Feliciano no vivió de la literatura.

Enríquez de Guzmán no poseía libro alguno cuando se casó con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán (16/06/1616) y para esa fecha la *Tragicomedia* ya existía bajo forma de manuscrito. Sabemos bien que las fechas de esta obra han terminado por ser un auténtico “rompecabeza”, porque son muchas, algunas veces contradictorias y se podría sospechar de todo (recordemos el misterio de la impresión “portuguesa”). No obstante, es difícil creer que doña Feliciano hubiera escrito su drama solamente una vez

casada con don Francisco, mintiendo sobre todas las fechas. La *Tragicomedia* es muy extensa y compleja y, aunque ella probablemente tuviera mucho tiempo a disposición, es plausible que haya tardado mucho en terminarla. Además, no hay que olvidar la importancia catártica que la obra fue cobrando para su autora y el hecho de que fue un compendio no solo de su vida, sino también de su entero conocimiento literario. A tal propósito, la dra. Bolaños (2007, 13) argumenta que:

Este trabajo de depurar el volcán interior de los sentimientos, sometiendo la materia a una revisión constante, hace que nuestra escritora trabaje la mayor parte de su vida en la elaboración de una sola obra, como casi todos los grandes poetas que ella admiraba. La fábula mitológica es el camino elegido por doña Feliciano —al igual que Barahona— por ver en ella la materia capaz de asumir el equilibrio entre la recreación imaginativa (Ovidio), la dialéctica amorosa (propia del Cancionero) y la deducción de un sentido alegórico, que es el que impregna toda la obra de *La tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, cuyo único eje es la oposición entre una situación pasada, de sufrimiento, en Belidiana (Primera Parte) y otra presente, de amor real y realizado, cumplido, entre Clarisel y Maya (Segunda Parte).

Cierto es que Feliciano no carecía de fantasía; a lo mejor muchas de esas fechas que aparecen en la *Tragicomedia* sean más simbólicas que efectivas, como se comentaba más arriba. La *Primera parte...* se escribió entre 1599 y 1602, mientras que la *Segunda parte...* dice haberla compuesta interamente casi veinte años después, entre julio y octubre de 1619 (véase el apartado 4.1). En suma, aunque suponiendo que la *Comedia* la escribiera consultando la biblioteca de don Francisco, ya que estamos en 1619, para la *Tragedia* tuvo que acudir a otras fuentes porque transcurrieron casi dieciocho años entre los dos “bloques” compositivos (que, luego, es el mismo *lapsus* temporal al que los personajes de la *Comedia* se refieren: Sinamber y Ercila para vengarse de Belidiana, Ileda y Birano para volver a verse, Clarisel a la espera de su amada). Se podría hasta suponer que completó incluso la *Tragedia* en un momento distinto del que declaró, porque sin duda fue el desamor lo que la empujó a escribir. Antes de don Cristóbal fue su pretendiente un tal don Juan de Avellaneda (con el que llegó a comprometerse), pero siempre alrededor de 1616. Incluso, pudo haber otros anteriores, sin formalizar compromiso alguno, que desconocemos.

En síntesis, las cuestiones son dos: o las fechas son todas falsas y la *Tragicomedia* se compuso a partir de 1619, gracias exclusivamente a la biblioteca de

don Francisco, o bien creemos ‘a pie juntillas’ a la autora y lanzamos algunas hipótesis sobre las fuentes literarias previas. Es importante decir que en 1599 probablemente se muriera su madre, María Enríquez de Guzmán (Bolaños, 2012, 61), y puede ser, perfectamente, que una pérdida afectiva tan dolorosa hubiera representado la ocasión para comenzar a escribir.

De todas formas, no cabe duda de que doña Feliciano sabía leer y escribir antes de 1619, porque en los documentos notariales aparece su firma. Algún tipo de educación debió de recibir, en mayor o menor grado, y los libros no podían serle ajenos hasta el día de su segunda boda; una vez casada y con una biblioteca particular en casa es cierto que las cosas eran más fáciles y podría recibir ayuda para interpretar los textos.

Por lo tanto, lo que deseamos es demostrar en el presente apartado las posibles fuentes que no tienen que ver con las pertenencias literarias de don Francisco, teniendo en cuenta también que el primer marido, don Cristóbal, no poseía ninguna biblioteca particular.

Hoy en día desconocemos si su padre, Diego García de la Torre, poseía algún libro en su casa, por lo menos, no hay mención de eso en los documentos de archivo. Es posible que ella pudiera contar con unos préstamos, o bien quien la educara le hubiera proporcionado el material. Aún no hay constancia de que nuestra autora formara parte de una academia o de alguna institución sevillana de buenas letras, porque, si así fuera, se podría ciertamente pensar que allí ella intercambiaría los libros de su interés para satisfacer su “hambre” de cultura.

¿Cómo accedió doña Feliciano a los libros antes de 1619? ¿Y qué títulos supuestamente llamaron más su atención, considerando los temas que recorren la *Tragicomedia*?

La primera respuesta que podemos darnos es que su formación se basó en la lectura de los clásicos, porque sabemos que fueron la inspiración primera para Enríquez de Guzmán y esto lo proclamó tanto en la “Carta Ejecutoria” como en el prólogo “Al lector” (Capítulo II, apartado 2.2). Seguramente conocía a los mayores exponentes del teatro grecorromano, como Esquilo, Eurípides, Sófocles, Séneca, Plauto y Terencio. Doña Feliciano citó el *Anfitrión* de Plauto (“A los lectores”), observó la división en cinco actos de Aristóteles, tanto para la *Tragedia* como para la *Comedia*, e insertó los coros entre un acto y otro. Podemos así inferir que los autores clásicos formaron parte

de la educación que recibió; además, en las universidades se estudiaban de manera obligatoria en el *curriculum* de la retórica, a Cicerón y a Quintiliano. *Las metamorfosis* de Ovidio, –que también Vélez-Sainz menciona al tratar las posibles fuentes de doña Feliciano (2005, 113)–, se encontraban en la biblioteca de don Francisco León Garavito y se podría pensar que la escritora conocía incluso *Ars amatoria* y *Remedia amoris*, ambas lecturas estrechamente relacionadas con el amor cortés. Si consideramos la ambientación de la *Tragicomedia* en los jardines y en los campos sabeos, la asociamos a las *Bucólicas* de Virgilio, en las que, antes que Feliciano, se inspiraron Juan del Encina y Garcilaso de la Vega. Otro autor ciertamente conocido era Horacio, citado en la “Carta Ejecutoria”, que también aparece en la biblioteca de don Francisco (*Artem Poeticam Horatii Annotationes*). García Berrio (1982, 573) comenta que:

La importancia central que la doctrina literaria horaciana —fundamentalmente a través de su plasmación en la *Epístola ad Pisones*— alcanza en la especulación teórico-literaria de nuestro Siglo de Oro. [...] Conceptos tan familiares a todo lector de nuestros clásicos españoles como los de la naturaleza del poeta, sabio o furioso, de la finalidad del arte, enseñanza o deleite, de la preponderancia de «conceptos» o «palabras» en el mensaje poético, etc.

En efecto, más allá de la autobiografía, Enríquez de Guzmán trató de vehicular mensajes éticos (incluso políticos) y proporcionar una obra teatral que fuera de diversión, en particular para sus hermanas monjas, Carlota y Magdalena. Y, sin duda, su autoglorificación a lo largo de la *Tragicomedia*, a veces llena de ímpetu, bien refleja ese poeta «sabio o furioso».

La relación con Ovidio resulta ser estrecha, en particular el uso satírico de la mitología, y sorprende la extraordinaria capacidad de nuestra autora para inventar “puentes” entre un mito y otro, según ilustran Conde Parrado y de la Rosa (2006, 257-258) analizando el Entreacto II de la *Comedia*:

Ambos episodios fueron narrados, de manera consecutiva, por Ovidio en el libro XI [vv. 85-193] de sus *Metamorfosis*. Pues bien, el segundo entreacto de la parte segunda nos presenta al rey Midas librado del tormento de la sed y del hambre que padecía por su necia petición a Baco: al convertirse en oro cuanto tocaba, no podía comer ni beber. [...] Midas aparece, así mismo, en compañía de un siervo llamado Licas [...] [vd. Ovidio, *Met.* IX 211 ss.]. En la tradición mitográfica no existe, que sepamos, ningún elemento de unión entre la historia de Midas y la de

Licas, por lo que todo parece indicar que se trata de una invención de doña Feliciano.

En suma, Enríquez de Guzmán conocía así de bien a Ovidio que llegó a manipular los mitos el uno con el otro con el fin de crear las situaciones dramáticas idóneas para contar la historia, especialmente si pensamos que detrás del universo burlesco de los Entreactos está la decepcionante realidad política de la época.

Sin duda el estudio de los clásicos fue determinante para Feliciano, quien supo sacar provecho de los mitos y de las leyendas para redactar la fábula de la *Tragicomedia*. Y esto la acercó muchísimo a los poetas más importantes del siglo XVI. La dra. Bolaños (2007a, 17-18) explica que:

La adhesión a la corriente clasicista y el entroncamiento con los intelectuales sevillanos de su misma ‘escuela’ se deja sentir: Juan de Mal Lara, Gregorio Silvestre, Juan de la Cueva, Luis de Belmonte Bermúdez, Luis de Góngora, Francisco de Herrera, Argote de Molina, y otros tantos.

Esta observación es muy importante, porque permite situar bien a la autora en una específica “escuela poética” y considerar que hubiera leído los libros de estos autores antes de 1619. Algunos de ellos estaban presentes en la biblioteca de don Francisco, recopilada detenidamente por Bolaños (2007a, 8-9):

Las Obras del famoso poeta Gregorio Silvestre.

La aurora de Cristo, por Luis de Belmonte Bermúdez.

Las firmezas de Isabela, de Luis de Góngora.

La famosa comedia de las burlas y enredos de Benito, atribuida a Luis de Góngora.

Historia de la China, de don Francisco de Herrera.

Sin embargo, otros hubieran podido estar, de alguna manera, ya a su alcance, por lo menos los que circulaban, porque sabemos, por ejemplo, que las obras de Góngora vieron la imprenta solamente tras la muerte del poeta. No olvidemos a Pinciano ni a Cascales, que le proporcionaron a través de la *Philosofía Antigua Poética* y las *Tablas Poéticas* recíprocamente la teoría en defensa de la *Tragicomedia*. En una nota, Bolaños (2007a, 8) comenta que doña Feliciano «se alineó con Torres Rámila y con su obra

Spongia (1616) en la que expuso un exacerbado ataque contra Lope y sus seguidores.» Otro nombre más que se añade a la antología de nuestra escritora y que no aparece en la biblioteca de su esposo.

Sin lugar a dudas, los libros de caballerías debieron de ser una lectura imprescindible para Enríquez de Guzmán. Lucía Megías (1999⁵⁹) explica que:

Los libros de caballerías castellanos constituyen uno de los géneros narrativos más sobresalientes del siglo XVI, tanto dentro como fuera de la Península Ibérica. Uno de los géneros narrativos más trascendentales, por no decir el fundamental, en el momento en que se están poniendo las bases para la invención de la narrativa moderna; [...] Algo más de setenta obras diferentes y una difusión con éxito desde finales del siglo XV hasta principios del XVII, tanto en el ámbito de la imprenta como en el universo manuscrito, dan fe de ello.

A continuación, enumera algunos de esos libros, los que mayormente circulaban en el Quinientos y que, supuestamente, fueron accesibles también para nuestra escritora (algunos se encuentran en la biblioteca de León Garavito): *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo (1508), *Palmerín de Olivia* (¿Francisco Vázquez? 1511), *Tirante el Blanco* de Joanot Martorell (1490, traducido al castellano en 1511), *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (1514), *Claribalte* de Gonzalo Fernández de Oviedo (1519), *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva (1532), *Don Roselao de Grecia* de Pedro de Reinoso, *Primera Parte del Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), *Clarisel de las Flores* de Jerónimo Jiménez de Urrea (mediados del siglo XVI), *Claridoro de España* (finales del siglo XVI), *La Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo (1564), *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada (1564) y *Jardín de flores curiosas* (1570), *Febo el Troyano* de Esteban de Corbera (1576), *Flor de caballerías* de Francisco de Barahona (finales del siglo XVI), *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa (1568), *Segunda parte de Espejo de Príncipes e caballeros* de Pedro la Sierra (1580), *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández (1587), etc.

59 Lucía Megías (1999). El artículo se ha consultado en el portal CVC: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libros-de-caballerias-castellanos-textos-y-contextos/html/6220ef90-a0f6-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html#I_0_ [25/05/2020].

Marín Pina⁶⁰ (2015, 599-600), en su acertado análisis de la influencia que el género caballeresco tuvo en Feliciano, escribe que:

La sevillana ha compuesto una fábula caballeresca. No trabaja con ningún hipotexto caballeresco concreto [...] sino con el recuerdo de sus múltiples lecturas caballerescas, con la poética de los libros de caballerías. [...] Su onomástica es igualmente deudora del género, empezando por el nombre del protagonista, Clarisel, que evoca irremediamente al héroe del *Clarisel de las flores* de Jerónimo Jiménez de Urrea, el traductor del *Orlando Furioso* de Ariosto. No consta que este excelente libro de caballerías manuscrito llegara a la imprenta, pero las diferentes copias conservadas evidencian el éxito alcanzado en los círculos cortesanos de la época. La autora pudo tener referencias del libro, conocer tan solo el título o leer una copia.

Unos de los primeros ejemplos del conocimiento que doña Feliciano tenía del género caballeresco aparece en el 'Prólogo' de la *Tragedia*, donde escribió:

o por su fusta Esplandián de Gaula
o por Artemidoro y Lirgandeo
Alfebo, Rosicler' y el gran Trebacio. (vv. 80-82)

Por «Esplandián» se entienden *Las sergas de Esplandián* (“Las proezas de Esplandián”), el quinto de la serie de libros de caballerías iniciada con el Amadís de Gaula; Lirgandeo era el maestro y cronista del *Caballero de Febo* y aun un personaje del *Quijote* (Capítulo XLIII) lleva dicho nombre; Alfebo y Rosicler son los personajes principales de los tres libros que componen el *Espejo de príncipes y caballeros*. Alfebo, o Caballero de Febo, y Rosicler son hermanos, ambos hijos del emperador Trebacio. La dama es la emperatriz Claridiana, cuyo nombre parece una mezcla entre “Belidiana” y “Clarinda”. A propósito de nombres, es llamativo que el héroe de la obra de Jiménez de Urrea se llame Clarisel y que sea un caballero valiente y un amante cortés (véase la descripción del personaje Clarisel en el apartado 5.3.1.1). Artemidoro de Daldís no tiene

⁶⁰ La investigadora colabora en el proyecto que ha llevado a la creación de la interesantísima base de datos bibliográficas *Clarisel*, cuyos responsables son Cacho Bleuca y Lacarra (Universidad de Zaragoza). *Clarisel* abarca otra base de datos, *Amadís. Base de datos de literatura caballeresca*. Queremos destacar también el trabajo de la dra. Dematté, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII* (2005). Además, la editorial del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares propone una serie de guías de lectura de muchos libros de caballerías al cuidado de algunos expertos investigadores en este campo, como, entre otros, Dematté, Lucía Megías y Martín Romero.

que ver con los libros de caballerías porque fue un escritor griego intérprete de los sueños que vivió en el siglo II d. C. Su obra principal fue *Oneirokritiká* (*Ὀνειροκριτικά*) o *La Interpretación de los sueños*, compuesta de cinco libros. Sin embargo, proporciona una pista más sobre lo que Enríquez de Guzmán leyera.

Es difícil pensar que doña Feliciano no conocía estos libros, dado que sabía manejar la materia y traer a los personajes a colación en sus versos. Es más, el hecho de que en dichos títulos aparezcan Grecia y Armenia, o nombres que recuerdan a los personajes de la *Tragicomedia* es, indudablemente, muy significativo. Y no olvidemos los libros de caballerías italianos como *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, *Orlando enamorado* de Mateo Boiardo y la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso (1580). Marín Pina (2015, 601) corrobora nuestras hipótesis, apuntando que:

La licencia poética para mezclar la caballería con la mitología, unos siglos con otros, pudo aprenderla con los *romanzi* caballerescos italianos y en los libros de caballerías españoles. En estos el mito se introduce a través de digresiones, de historias contadas como en el *Segundo libro de Clarián de Landanis* (1522), o de novedosos juegos intertextuales como los ensayados por Beatriz Bernal en el *Cristalián de España* (1545), donde reviven los héroes de la materia troyana y se recuerda la historia de Midas, el personaje que tanto atraerá también a la dramaturga sevillana [...]. Jerónimo Fernández en las diferentes partes del *Belianis de Grecia* (1547, 1579), Esteban de Corbera en el *Febo el Troyano* (1576) o Marcos Martínez en la *Tercera parte del Espejo de principes y caballeros* (1587), entre otros, explotarían también con acierto este filón narrativo. [...] El lenguaje simbólico de la flores, tan caro a Rioja y a otros poetas sevillanos de la época, el pretexto de coger y transplantar la flor maravillosa allí escondida [...] remite, sin lugar a dudas, al segundo libro palmeriano. [...] La sevillana recurre al juego del encubrimiento de identidades ya explotado por los palmerines y después por Feliciano de Silva en sus continuaciones amadisianas. [...] Para acceder a sus señoras, adoptarán a su vez el disfraz de jardineros, como hiciera don Duardos en el *Primaleón* (Salamanca, 1512) cuando se convierte en el hortelano Julián para entrar en la huerta de Flérida, episodio inmortalizado por Gil Vicente en su famosa *Tragicomedia de don Duardos* (c. 1522-1523)

Ya hemos documentado (apartado 1.1.1) que, a partir de los años 70-80 del siglo XVI, empezaron a aparecer en las bibliotecas particulares de mujeres *La Celestina*, obras de Garcilaso y de Timoneda, *La Diana* de Montemayor (1559), *La Galatea* de Cervantes (1585) y que doña Elvira de Guzmán, probablemente una pariente de doña Feliciano, custodiaba en la suya a Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Boscán, López de Mendoza, Juan de Mena, fray Hernando de Talavera y san Jerónimo. Los personajes de

Ileda y de Venus, en la *Tragicomedia*, en algunos momentos recuerdan a la alcahueta Celestina, por recurrir a artimañas o bien a pócimas, con el fin de obtener lo que quieren. Aquí, por ejemplo, Venus le da un ungüento mágico a Adonis para que gane el torneo y se case con Belidiana:

Ha de tener tan feliz
suceso que tu esperanza
se verá presto cumplida
con posesión de tu dama
con esta divina ambrosia
ungidos brazos y espaldas
vencerás cuantos contigo
entraren en la estacada. (vv. 1368-1375 *Tragedia*)

En el siguiente ejemplo, Ileda ha enviado cartas de amor a Maya y Hesperia fingiéndose Clarisel y Beloribo, respectivamente:

Conmigo se declararon,
labró en ellas mi buril;
ya las cartas respondieron
que de los dos a ambas di. (vv.1667-1670 *Comedia*)

Más adelante, procura que la fuente transforme en mujer a cualquier hombre que se bañe en sus aguas para vengarse de Birano:

ILEDA [...] ¡Buenas quedan las dos! bien me han pagado...
la injuria que me hicieron sus carteles:
parecen retratadas con pinceles.
¡Qué bien las ha la fuente remozado!
Por un nivel están ambas peladas
y transformadas. (vv. 1917-1922 *Comedia*)

Es cierto que el tema de la magia y la figura de la alcahueta no se encuentran solamente en *La Celestina*, de hecho, ya aparecían en el género caballeresco. De nuevo, la dra. Marín Pina (2015, 606-607) refuerza esta hipótesis al argumentar que:

Antes de que llegara a las tablas, el tipo aparece en los poemas caballerescos

italianos, pero también en los libros de caballerías españoles que la sevillana tan bien conoce. El *Cristalián de España*, el *Espejo de príncipes y caballeros* y sus continuaciones, *Belianís de Grecia* (III y IV parte) o *Flor de caballerías*, entre otros, presentan numerosos ejemplos de damas bizarras, mujeres valerosas y transgresoras por el mero hecho de asumir temporalmente una forma de vida impropia de su sexo y condición. [...] Esta fuente guarda relación con las múltiples aguas maravillosas de los libros de caballerías, por ejemplo con la fuente “desemejadora” del *Clarisel de las flores*, la fuente de Biblis, donde Clarisel, al lavarse en sus aguas y pasar su mano por el rostro, se transforma en un anciano con barba y largo cabello. Se trataría en este caso de un modelo *ex contrario*.

Todas estas coincidencias entre la *Tragicomedia* y los libros de caballerías que circulaban en la época de Feliciano son interesantísimas y pueden desvelar la base literaria de nuestra autora.

Según se comentaba en el apartado sobre las bibliotecas de mujeres (1.1.1.), títulos como *La Celestina*, *La Diana*, *La Galatea* empezaron a aparecer en las estanterías de dichas bibliotecas hacia 1570 en la ciudad de Valladolid. La investigadora Carmen Álvarez Márquez (2004) localizó a Petrarca, Boccaccio, Castiglione, Boscán, López de Mendoza, Juan de Mena, fray Hernando de Talavera, san Jerónimo, Antonio de Torquemada, Diego de Montemayor y Fernando de Rojas en las bibliotecas de algunas nobles sevillanas. Lo mismo pasaba en Madrid según Trevor Dadson (1998), como demuestra en su estudio sobre la biblioteca de doña Francisca de Paz Jofre de Loaysa. Todo este interesantísimo material que los investigadores han venido descubriendo poco a poco atestigua que una cierta tipología de lecturas estaba al alcance de las mujeres intelectuales de la época, entre las que situamos a doña Feliciano. Todo lo que ella leía se podía encontrar en otras bibliotecas, porque eran libros de moda.

Otro fragmento interesante son las décimas de 'Calíope a las ninfas del Betis', ubicadas después de la dedicatoria a don Lorenzo de Ribera Garavito, en la *Segunda Parte*.... En general, Enríquez de Guzmán le da bastante relieve a la diosa y creemos que lo hizo no solo por ser la protectora de la poesía, sino también porque Cervantes, en *La Galatea*, inserta el famoso *Canto de Calíope*. A tal propósito, Montero (2014, XI) escribe que:

Ese permanente diálogo con la literatura del pasado y del presente lleva de manera natural a la incorporación de la poesía como tema de la propia obra, rasgo que alcanza su punto culminante en el *Canto de Calíope*, pieza que supone el

estreno de nuestro autor como *historiador de la literatura*, por decirlo con palabras de Alberto Blecua. Por la vía de la ficción entra, así, Cervantes en el debate contemporáneo sobre el estado de la cultura española, y lo hace uniendo su voz a quienes proclamaban la dignidad y grandeza de las letras nacionales al lado de la antigüedad latina y la excelencia de los italianos.

Considerando que en el *Canto de Caliope* de Cervantes quedan recopilados los grandes ingenios de la literatura española y que Feliciano confiaba mucho en su talento, no extraña que ponga en boca de la diosa unas décimas que celebran también su ingenio, como si, al leerlo, hubiera querido completar el listado cervantino, auto-incluyéndose en la historia de la literatura:

Mirad bien esta labor,
Ninfas de mi amigo Betis,
que a los de Nereo y Thetis
vencéis en gala y primor
de Mariana y Leonor.
Enseñada Feliciano,
vuestra andaluza, vuestra hermana,
la labró para que os sea
muestra, dechado, tarea
curiosa, fácil, galana.
Yo os certifico de mí
que no labraron mis manos
tan bellos, primos, galanos
dibujos, ni yo los vi
de leonado y carmesí,
amarillo, azul, morado,
blanco, verde, naranjado,
los dibujos en tela de oro,
porque alegren vuestro coro
por vuestro Betis sagrado.

Por nacer en 1569, Enríquez de Guzmán fue contemporánea de Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Luis de Góngora, entre otras grandes figuras. Siempre con el fin de lanzar hipótesis sobre los libros que ella pudiera haber leído, hemos consultado en el Centro Virtual Cervantes⁶¹ un recurso muy útil donde se acoplan las etapas de la vida de Cervantes con las obras literarias que se escribieron o bien que salieron de la

61 http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/autor_cronologia/#anyo_1599
[25/05/2020].

impresión justamente en los años en los que Enríquez de Guzmán se estaba educando y formando. Los títulos más importantes que se recopilan son los que siguen:

Lazarillo de Tormes (1554, las cuatro primeras ediciones anónimas)
Primera Parte del Espejo de príncipes y caballeros, Diego Ortúñez de Calahorra (1554)
Felixmarte de Hircania, Melchor de Ortega (1556)
La Diana de Jorge de Montemayor (1559)
La Araucana de Ercilla y Zúñiga (1569)
Os Lusíadas de Camões (1572)
Las Moradas de Santa Teresa (1578)
Aminta de Torquato Tasso (1580)
Anotaciones a las obras de Garcilaso de Fernando de Herrera (1580)
Poesías de Fernando de Herrera (1582)
Comedias y tragedias de Juan de la Cueva (1583)
La Galatea de Miguel de Cervantes (1585)
Las lágrimas de Angélica de Luis Barahona de Soto (1586)
La Arcadia y La Dragontea de Lope de Vega (1598)
Primera parte del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán (1599)
Romancero General (1600)
Segunda parte del Guzmán de Alfarache (apócrifo) de Mateo Luján de Sayavedra (1602)
El viaje entretenido de Agustín de Rojas (1603)
Segunda parte del Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán (1604)
Primera parte de Comedias de Lope de Vega (1604)
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Cervantes (1605)
Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega (1609)
El Polifemo de Luis de Góngora (1612)
Tercera parte de comedias y Los pastores de Belén de Lope de Vega (1613)
Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes (1613)
Segunda Parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha de Cervantes (1615)
Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados de Cervantes (1615)
Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes (1617)

Todas estas obras eran las que circulaban durante la etapa de educación de Feliciano (véase el apartado 1.1.1) y, en parte, de la redacción de la *Tragicomedia*. De nuevo, algunas de ellas formaban parte también de la biblioteca de León Garavito. Si es verdad que la autora dejó interrumpida casi veinte años el oficio de la escritura, nadie nos impide imaginar que ella hubiera seguido leyendo por placer y cogiendo inspiración para reanudar la composición posteriormente. No sabemos exactamente cuáles títulos estuvieron a su alcance, pero no hay dudas de que apreciaba a autores que harían la historia de la literatura española. La dra. Bolaños (2007, 11) apunta que:

Nacido Barahona de Soto en Lucena (Córdoba) fue uno de los cordobeses ilustres que impregnaron la mente de doña Feliciano (el otro fue Góngora, [...]), unido por maestría a Gregorio Silvestre, al que dirigió una *Epístola* cuando apenas contaba con diez y seis años [...]. Para esta generación Silvestre es el gran poeta en el que se mirarán y al que admirarán.

Según veremos detenidamente en el apartado dedicado a los recursos estilísticos, Enríquez de Guzmán es muy “gongorina”, es decir, que guardaba una cierta predilección por los juegos de palabras y por una construcción sintáctica típicamente barroca. El hipérbaton, las metáforas, los términos cultos, las continuas referencias a la mitología y a la historia antigua limitan el acceso a su obra a un público culto, capaz de interpretar los significados ocultos que los versos de doña Feliciano esconden. Todo esto recuerda el estilo de Luis de Góngora y, como indica Bolaños, el uso masivo de la mitología y el bucolismo remiten a Luis Barahona de Soto, cuya obra *Lágrimas de Angélica* estaba en la biblioteca de casa León Garavito - Enríquez de Guzmán. El género eglógico seguramente formó parte de la educación de nuestra autora y no solo el que cultivó Barahona de Soto: Juan del Encina, Lucas Fernández y Garcilaso de la Vega debieron de ser lecturas a las que Feliciano se dedicó con atención. En la *Tragicomedia* el concepto del amor todo poderoso, el sufrimiento, la idealización de la dama, algunos motivos como el de Dafne, de Apolo y del *beatus ille*, el léxico de los personajes... son todos elementos que se hallan en las églogas compuestas por los tres famosos poetas. La entera generación de escritores existidos entre los siglos XVI y XVII incorporaron dichos elementos en sus composiciones y doña Feliciano se situó perfectamente en la corriente de sus contemporáneos (Góngora, Cervantes, Mal Lara, Herrera...), no

obstante defendiera la comedia antigua en lugar de la «nueva». En efecto, es cierto que, según también afirma Marín Pina (2015, 602), nuestra autora

Es deudora de su tiempo [...]. Como muchas autoras de finales del siglo XVI, Feliciano Enríquez fue lectora de libros de caballerías, se sintió atraída por un género que en el cambio de siglo, aunque debilitado por la fuerte competencia de otras modalidades narrativas, todavía seguía vivo. El mercado editorial seguía apostando por él lanzando nuevos títulos, como las continuaciones del *Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra (1580, 1581, 1586, 1589) y de Marcos Martínez (1587, 1588), y reeditando prácticamente todas las obras de la serie amadisiana [...] y palmeriniana. [...] Por entonces, y al margen de la temprana teatralización de episodios caballerescos en fiestas y saraos, los dramaturgos de finales del siglo XVI redescubrieron los libros de caballerías como una fuente más de inspiración y empezaron a componer un teatro cortesano de tema caballeresco.

La profesora Bolaños (2007a, 7) remite a otra tipología de fuentes en su estudio, o sea los libros de historia de América o bien de Oriente, puesto que eran

Libros instrumentales imprescindibles para el conocimiento de esas tierras ‘lejanas’ (jardines y campos sabeos) en las que Feliciano ubica la acción: Belidiana, la princesa de una ‘Arabia’ imaginaria, bien podría pasear por una geografía descubierta en textos como la *Historia del Perú*, de Diego Fernández de Palencia o en la del Inca Garcilaso; en la *Historia de las Indias* del padre José de Acosta, o en esos textos que le dieron a conocer el lejano oriente: *Historia de la China*, de don Francisco de Herrera, por poner algún ejemplo, pues muchos otros podrían traerse a colación.

Efectivamente, es una categoría de libros que gozaban de un cierto éxito en aquellos tiempos de descubrimientos y de conquistas a favor de la corona castellana. Es suficiente mirar los títulos que don León Garavito poseía en sus estanterías para hacerse aún más una idea de la curiosidad y del interés que la población del antiguo continente tenía por aquellas tierras exóticas:

1. *Historia General de las Indias*, por Antonio de Herrera.
2. *Historia de El Pirú*, por Diego Fernández de Palencia.
3. *Historia de el Pirú de El Ynca* [Vega, Garcilaso de la, Ynca].
4. *Comentarios Reales de El Ynca* [Vega, Garcilazo de la, Ynca].
5. *Historia de las Indias*, por el padre Josephe de Acosta.

6. *Historia de la Florida*, del Ynca [Vega, Garcilazo de la, Ynca].
7. *Historia de la reina Saba*, por fray Alonso Horozco.
8. *Historia general de las Indias*, por Francisco López de Gomara.
9. *Coronica de el Pirú*, de Pedro de Siessa y Agustín de Zárate.
10. *Historia de la China. Primera parte*, por don Francisco de Herrera Maldonado.
11. *Historia de la China. Segunda Parte*, por fray Juan González de Mendoza.
12. *Historia de la China*, traducida por el licenciado Duarte.

La ubicación de “ensueño” de la *Tragicomedia*, con sus jardines, sus flores, sus arbustos y las referencias a Arabia, Grecia, Turquía... ciertamente se encontraban en dichos libros de historia. Además, se insertaron en la fábula algunos reinos como si los personajes conocieran a sus soberanos, por ejemplo el reino de Saba y su reina en la *Tragedia*:

ILEDA	[...] Historia es esa tan graciosa como yo. Bien viste que las traía en mi palafrén Sabino, cuando, junto al Ponto Euxino, hallé vuestra compañía. No sé cómo sucedió cuando a la posada llegó de la gran Saba y trasiego la que ya desembolsó. (vv. 421-430)
-------	--

Se cuenta que la reina de Saba organizó la sociedad según el matriarcado, el cual encajaría sin duda con el pensamiento de Feliciano, quien querría rescatar a las mujeres (pensemos, por ejemplo, en la leyenda de las Doncellas de Simancas que cita como símbolo de la resistencia femenina). Esta inclinación hacia el honor de la mujer puede llevar a la hipótesis de que leyera incluso obras de otras escritoras bajo pseudónimo o, por lo menos, de figuras femeninas que ya se distinguían en esa época por su ingenio y sus palabras, como Santa Teresa de Jesús.

Por lo que se refiere al conocimiento de la botánica, que abunda en la *Tragicomedia*, seguramente la autora consultó algunos libros sobre la materia y también

los manuales de historia de América la inspiraron, pero creemos que podía ver y tocar con mano muchos de los árboles y de las flores que nombró en el drama, porque su padre poseía una huerta camino de Santiponce, donde la familia solía veranear. Este espacio natural sería la fuente de aquellos jardines y campos sabeos tan amenos en los que la intriga se desarrolla y, siendo ella una mujer tan interesada por aprender, podemos pensar que quisiese saber qué tipos de plantas la rodeaban. En suma, la huerta del padre no le sirvió solo de inspiración para la ubicación de la *Tragicomedia*, sino probablemente también para la adquisición de su competencia botánica.

El manejo del lenguaje jurídico es un punto que despierta unos cuantos interrogantes. Doña Feliciano se sirvió de él, en particular, en los paratextos en defensa de su arte poético y de su inteligencia. Ahora bien, el estudio de derecho no era común en la educación de una mujer, porque sabemos que se daba la prioridad a los libros religiosos-devocionales, de caballerías, de formación para ser una buena esposa y madre, pero aparentemente no hacía falta que una doncella supiera de derecho, puesto que no tenían derecho (valga la redundancia) ninguno en la sociedad. Sin embargo, Enríquez de Guzmán se reconfirma contracorriente, porque demostró utilizar el lenguaje forense con una cierta maestría. Es muy probable que los paratextos los hubiera escrito después de 1619 y que su marido, que era abogado de la Real Audiencia, le hubiera dado una generosa ‘mano’.

Otras fuentes y otros motivos de inspiración podían ser las tertulias, las academias, las justas poéticas y todos aquellos ambientes, contextos en los que se compartía el conocimiento. García García (1999, 48) ha observado que en el Siglo de Oro los lectores:

En conjunto, no representaban un número elevado, además los precios de los libros tampoco eran muy económicos – a excepción de los que se conseguían en las subastas de bienes de difuntos – y todavía no existían bibliotecas públicas, ni lecturas por entrega. Frente a estas limitaciones, el préstamo de libros entre particulares y el acceso a las bibliotecas de los grande señores, de las altas dignidades eclesiásticas, de las universidades y de los conventos contribuían ampliamente a incrementar la cantidad de lectores. Quizá la forma de difusión de los textos más importantes era la práctica habitual de la lectura colectiva en voz alta, ya fuera en las propias viviendas, en las posadas, en los colegios o en las salas de palacio. Las bibliotecas personales de impresos y manuscritos solían ser un lujo reservado a unos pocos.

Y añade (1999, 50) que: «La creación de numerosas academias, también de poetisas y mixtas y el propósito que las convocaba podía ser elevado en sus conceptos, burlesco y caprichoso, o simplemente devoto y festivo».

Ahora bien, hasta hoy día no se ha descubierto documento alguno que nos revele que doña Feliciano fuera miembro de alguna academia o tertulia, como hemos dicho. Sabemos que don Fernando Enríquez de Rivera, de la familia de los Enríquez, formó una academia literaria muy conocida en la Sevilla de finales del siglo XVI, donde se reunían intelectuales de la talla de Juan de la Cueva, Fernando de Herrera y Luis Barahona de Soto, quienes estimulaban la admiración de nuestra dramaturga. Sabemos también que ella optó por los dos apellidos maternos, por ser nobles y de un cierto nivel con el fin de poder acceder más fácilmente a la sociedad intelectual y darse a conocer. Sin embargo, a parte de la leyenda sobre una tal Feliciano que estudiaba en la Universidad de Salamanca, no tenemos constancia de sus reales presencias académicas. Sus hermanas, Carlota y Magdalena, eran monjas en el convento de Santa Inés, donde Feliciano se imaginaba que su *Tragicomedia* se representaría algún día. Quizás fuera exactamente el entorno eclesiástico y del convento el que pensara que le otorgaría la posibilidad de consultar los libros antes de 1619. Tal vez frecuentaba los corrales de comedias en Sevilla o las salas de palacio, donde se dio cuenta que su obra se destinaría a un público culto y no al que frecuentaba el corral de comedia. En la ciudad hispalense existían muchos, así que podemos imaginarnos acudir a uno de ellos: Corral de Don Juan (1570-95), Corral de las Atarazanas (1577-85), Corral de la Alcoba (1585-89), Corral de El Duque (1581-97), Corral de Doña Elvira (1577-1632), Corral de San Pedro (1600-09), Corral de El Coliseo (1608-79) y Corral de la Montería (1626-79). El gran número de corrales se debía a la vivacidad de la vida social sevillana en la época, puesto que la ciudad era el mayor centro comercial de la cristianidad⁶².

Son todas hipótesis que se nos ocurren al reflexionar sobre su talento, su cultura y su ingenio extraordinarios que, de alguna forma, deben de justificarse, sobre todo por ser una mujer. ¿Es viable que su bagaje cultural se lo haya proporcionado la sola lectura en casa? ¿O tuvo la ocasión de incorporarse en un grupo de intelectuales?

62 Piedad Bolaños ha investigado detenidamente los corrales de comedias sevillanos; algunos de sus estudios se encuentran recopilados en la bibliografía del presente trabajo.

Jung (2000, 3) observa que:

La escritura femenina en el mundo hispánico barroco se realiza básicamente en tres contextos diferentes: en la clausura de un convento, en relación con uno de los numerosos certámenes poéticos, o en el marco de un género literario popular y por esto «comercializable», como novela corta o comedia.

Ahora bien, doña Feliciano intentó el camino de la dramaturgia pero no el del género popular y el convento solo representaría en su caso el sitio de la puesta en escena. Quedaría el ámbito de los certámenes poéticos, de los que, sin embargo, no tenemos aún noticia. Baranda (2003, 76) informa de algunos aspectos interesantes sobre la relación que las mujeres de aquellos tiempos guardaban con la escritura y los certámenes poéticos:

A partir de los inicios del siglo XVII, las relaciones de las mujeres con la escritura se vuelven mucho más estrechas. La existencia de mujeres escritoras y versificadoras en general, que había sido excepcional incluso en la segunda mitad del siglo XVI, parece convertirse en una súbita epidemia para los años treinta. Así lo reflejan los preliminares de las obras impresas o las muchas de las justas que se publicaron por esa época. En estos concursos poéticos participan con cierta frecuencia mujeres y sus poemas se publican en la antología que se hace a posteriori, en ocasiones hasta con un premio. En Madrid y su entorno, que es donde más evidente es su presencia, los apellidos de las mujeres que aparecen y las relaciones que podemos establecer nos indican que pertenecen a la hidalguía o la burguesía, es decir, a lo que podríamos considerar las clases medias y no a la nobleza. [...] También es verdad que, si tomamos las justas como índice, no sucede lo mismo en todas las ciudades españolas, porque hay muchas menos mujeres que demuestren esta voluntad versificadora en Valencia o en Andalucía y sorprendentemente en Salamanca, a pesar de la universidad.

La carencia de la presencia femenina en los concursos poéticos andaluces podría explicar por qué todavía no tenemos constancia de la participación de doña Feliciano en algunos de ellos. Quizás los documentos que probaban su presencia escasearan y se hayan perdido o bien ella nunca se incorporó en ninguna justa.

En efecto, el hecho de que en la biblioteca de don Francisco León Garavito existieran 440 copias de la *Tragicomedia* llevaría a pensar que su autora se quedó bastante desconocida bien por ir en contra al arte nuevo, bien, probablemente, por su exigua visibilidad en la sociedad. Tal vez, el número de copias que se imprimieron no tuviera que ver con los posibles compradores: al fin y al cabo, la obra no podría ser

rentable por ir en contra a la moda de la época. Ningún impresor empeñaría su tiempo y su taller en una empresa tan irrazonable. Simplemente, pudo tratarse de un regalo que don Francisco le hizo a su amada esposa, costeando la impresión con el propósito de verla feliz, de darle la satisfacción de admirar su obra impresa, a la que tanto ella había trabajado y defendido. En el testamento de don Francisco, fechado 1629, se lee lo siguiente:

Quatro çientos e quarenta libros de las dos comedias de *Los campos Sabeos*, enquadernados, compuestos por el dicho don Francisco de León Garavito.

La palabra “compuesto” puede interpretarse malintencionadamente y adjudicar su autoría a su esposo...⁶³ Es un dato que se va a añadir al misterio de la impresión en Portugal y al potencial falso pie de imprenta. En suma, hubo toda una serie de escamoteos que se tuvieron que preparar para llegar a imprimir el texto, porque, evidentemente, la identidad de Feliciana no fue suficiente para eso y no solo porque fuera una mujer. En cambio, don Francisco gozaba de un cierto prestigio en Sevilla gracias a su oficio. Tal vez, si Enríquez de Guzmán hubiese formado parte de alguna academia o círculo, o bien se hubeira dado a conocer en algun concurso poético, su obra hubiese tenido éxito y la oportunidad de vender más copias (el tema de la fortuna literaria se verá en el apartado 5.6).

No obstante, de momento, podemos movernos por este terreno movidizo, pero con el anhelo de conseguir encontrar alguna noticia o un indicio más sobre la que fue su vida social e intelectual.

5.3 Los personajes

Los personajes de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* son numerosos y pertenecen sustancialmente a tres grupos: humanos, héroes mitológicos y

⁶³ Al consultar el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*, el verbo 'componer' era sinónimo de «ordenar» en el diccionario de Alcalá (1505), de «poner en orden» en el de Nebrija (1516). Covarrubias (1611) dio también las siguientes definiciones: «Ataviar y adornar» y «Terciar para que el vendedor y el comprador se acuerden y concierten». En efecto, si la impresión de la *Tragicomedia* fue a cargo de don León Garavito, decir que la ha “compuesto” podría referirse a su papel de mediador, que llegó a un acuerdo entre su esposa y el impresor y, probablemente, aun con los potenciales compradores, siempre y cuando hubieran.

dioses. Con respecto a los humanos, estos personajes responden al «esquema básico» del teatro aurisecular (González, 2000, 66), es decir: las damas, los galanes, los criados y los poderosos. Cañas Murillo define estos tipos en el apartado “2.2 Tipología” de su análisis de las comedias del destierro de Lope de Vega⁶⁴, de los cuales vamos a seleccionar ahora los que más nos interesan:

La *dama*. No se hacen de ella descripciones físicas ni pormenorizadas ni generales. Se supone joven y hermosa. Psíquicamente se presenta como enamorada que vive para el amor; celosa; constante; fiel a su pareja por lo general, aunque, en ocasiones, algo mudable; a veces algo caprichosa; preocupada, pero sin obsesiones, por su honor. [...] Tiene como función efectuar el desarrollo de unas relaciones amorosas. Forman pareja con el galán. [...]

Del *galán* tampoco se realizan descripciones físicas. Se le supone joven, apuesto, bien parecido. Pero no queda explicitado. Psíquicamente es presentado como el enamorado constante, leal, fiel a su amor, celoso, activo, impetuoso incluso, capaz de cualquier cosa por lograr sus objetivos -la posesión de la amada-. [...]

El *criado*. [...] Es fiel a su señor y poco más sabemos de él. Funciones tiene varias. Es consejero; acompañante del galán, aunque no siempre (o, mejor, casi nunca) forman pareja con él; crea diálogo; narrador de sucesos; comentarista; relaciona personajes (si bien accidentalmente). [...]

El *poderoso*. Se indica, o se sugiere, que es una persona madura, a veces mayor. Psíquicamente es justo y defensor de la justicia, aunque puede ser engañado. [...] Es de clase social alta. Suele ser positivo y si se adopta el modelo negativo (ambicioso, injusto) apenas si queda resaltado. [...] Funcionalmente, contribuye al desarrollo de la acción, a veces crea conflictos o los resuelve, y facilita el advenimiento del desenlace.

Hemos realizado un cuadro con todos los personajes y los hemos dividido en dos partes: por un lado están los personajes que aparecen en la *Primera Parte...* y, por el otro, los de la *Segunda Parte...* De esta manera, como son muchos, resulta inmediato ver quien permanece y quien desaparece a lo largo de la *Tragicomedia*. Además, hemos subrayado en negrita aquellos personajes que se incorporan en la *Segunda Parte...*, señalando los que no vuelven a aparecer y marcando en rojo los que fallecen:

64 «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega en las comedia del destierro», 2002, Centro Virtual Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv6h3>> [26/03/2019].

Personajes <i>Primera Parte...</i>	Personajes <i>Segunda Parte...</i>
Clarisel/Criselo	Clarisel
Beloribo/Lisdanso	Beloribo
Belerante	-
Belidiana	Belidiana +
Clarinda	Clarinda +
Birano	Birano
Ileda	Ileda
Sinamber	Sinamber
Ermila	Ermila
Dilinarte, Daliño, Mardo, Otón, Francardo,	-
Belinardo, Orbelo, Uslanso y Orestio	-
Venus	Venus
Adonis	Adonis +
Juno	Juno
Himeneo	Himeneo
Cupido	Cupido
Orfeo y Eurídice	-
Caballeros griegos y macédones	-
Apolo	Apolo
Anfión	Anfión
Reina	-
Darsileo	Rogerio +
	Ercilio +
	Atlante
	Héspero
	Maya
	Hesperia
	Hércules
	Perseo
	Vulcano
	Cupidillos
	Aglaya, Talía, Eufrosina
	Pan, Vertuno, Guasorapo
	Caballeros españoles, italianos, griegos, macédones

En general, los personajes humanos de la *Tragicomedia* se han construido respetando los tipos estudiados por Cañas Murillo, no obstante, algunos de ellos presentan unos atributos peculiares. Tal es el caso, por ejemplo, de Belidiana por ser cruel e incluso ordenar un asesinato, o bien el rey Belerante cuyos rasgos negativos se resaltan bastante si consideramos la difícil relación con la hija, el odio hacia Clarisel y

Beloribo, y el castigo que le da a Sinamber. Pero sabemos que este personaje encarna, en parte, al padre de doña Feliciano y que, por consiguiente, ella lo moldeó según su necesidad. Siempre hay que tener en cuenta que la *Tragicomedia* es una obra autoreferencial, habla de la vida, de la familia y de las relaciones de la escritora. De ahí que algunos personajes sean el resultado de los tipos literarios más los rasgos de personas que realmente existieron y cercanas a ella.

Ahora bien, la subdivisión que vamos a adoptar para el estudio de los personajes remite a la que el prof. Cañas Murillo utiliza en el citado análisis de las comedias de Lope. Él hace la siguiente distinción en el apartado 2.3 “Tipos y personajes”:

Según la caracterización que reciben y las funciones que les son encomendadas los personajes pueden ser distribuidos en tres grupos. En el primero se incluirían los agonistas principales, que poseen mayor caracterización y más grande número de funciones. Son los que, en ocasiones, pueden ser contruidos mediante el recurso del sincretismo de tipos. En él se integran principalmente damas y galanes. En el segundo figuran los personajes secundarios, sin apenas rasgos caracterizadores, con pocas funciones y reducida intervención, hechos casi siempre sin acumulación de tipos, sobre la base del viejo, poderoso o criado. En el tercero hallamos agonistas puramente accidentales, a veces ambientales, comparsas, de simple relación, creados sin que exista, en la mayoría de los casos, un tipo debajo que sirva de modelo, y que, caso de haberlo, se ve convertido en tipo único (no se utiliza el recurso de la acumulación para formar personajes).

Es importante apuntar que a veces no ha sido fácil colocar a un personaje en un grupo exacto, porque puede que este aparezca poco en la obra pero que esté bastante caracterizado o bien, en el caso de los dioses, que tengan atributos de los tipos humanos del teatro áureo, por ejemplo Venus y Adonis, que se quieren como dos amantes cortesos.

Se notará también que se producen unos cambios de papeles entre la Primera y la Segunda Parte, porque han transcurrido ocho años; por lo tanto, algunos personajes siguen, otros desaparecen y otros se introducen por primera vez. Algunos de los que se mantienen se encuentran en una situación muy diferente con respecto a la Primera Parte, por ejemplo Clarisel y Beloribo, obligados a buscar nuevos amores, o Belidiana y Clarinda que pasan de agonistas principales a secundarios hasta desaparecer, dejándoles espacio a Maya y Hesperia.

En este apartado deseamos ofrecer no solamente un análisis del papel de cada personaje, sino también algunas observaciones antroponímicas que pueden ayudar a completar sus perfiles. Haremos referencia especialmente al interesantísimo libro de la dra. Coduras Bruna (2015, 47), quien ha demostrado la estrecha relación existente entre los nombres de los personajes y sus características:

En el campo de la antroponimia literaria frecuentemente existe una correspondencia semántica entre el nombre y el personaje. Esta significación o carácter parlante o estructurante en la narración se da [...] en autores sensibles a la elección de los significantes que proporcionan un valor semántico de los referentes de personajes y lugares.

Se verá cómo a doña Feliciano no le faltó el ingenio tampoco en este caso, porque su capacidad de inventar nombres y de utilizar los recursos bibliográficos para la creación de sus personajes no tienen nada que envidiar a sus contemporáneos y demuestran, una vez más, su cultura y su dominio del arte poético.

5.3.1 Los personajes principales

Dividimos los personajes principales o agonistas, en protagonistas y antagonistas, según su función dentro de la intriga. Los protagonistas son damas y galanes en busca del amor. Pasan todos por un conflicto que intentan resolver. En general el público suele identificarse con ellos, pero veremos que con Belidiana no se podrá a menudo empatizar, porque aunque podamos entender su frustración con el padre, su aptitud no siempre es positiva.

5.3.1.1 Protagonistas

Clarisel/Criselo: príncipe de Esparta y de Micenas. Criselo es el nombre que lleva cuando se finge jardinero en la *Primera Parte*...

El apelativo 'Clarisel' entronca con los más habituales en los libros de caballerías, al referirse a «valores que caracterizan a los personajes que los portan, como el honor (*Onolaria*) y, muy especialmente, la virtud a través de prefijos que hacen referencia a la luz o a la claridad» (Coduras Bruna, 2015, 128) como en el caso del nombre Clarisel. Un ejemplo literario bastante famoso lo proporciona Jerónimo Jiménez

de Urrea, quien escribió, a mediados del siglo XVI, un extenso libro de caballerías intitulado *Clarisel de las flores*. El protagonista, Clarisel, es un noble caballero oriundo de Austrasia, en la Baja Alemania, educado según el modelo cortesano y amante fiel. La obra resultaría interesante bien por la caracterización del protagonista, bien por el material literario que Urrea manejó para la composición. Marín Pina analiza la presencia en la obra de la materia pastoril, sentimental, clásica y ariotesca, señalando los tópicos recurrentes del género caballeresco. En particular, algunos de los mitos utilizados por Urrea se encuentran también en la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*:

La aventura de Píramo y Tisbe, que ha servido para completar el retrato mítico de este héroe educado en la Arcadia, para asegurarle la espada del imperio y para caracterizarlo como un amante fiel, descubre un nuevo filón narrativo: la materia clásica, la mitología, las *Metamorfosis* de Ovidio, fuentes que Urrea explota con éxito a lo largo de la obra. El juicio de París, la torre de Filomena, el castillo de Jasón y Medea, la leyenda de Caunus y Byblis, Salmacis y Hermafrodito, Diana y los Cíclopes, son algunos de los mitos recordados unas veces como digresiones, otras veces integrados en las aventuras con modificaciones en su trama originaria y otras totalmente disfrazados bajo la patina caballeresca⁶⁵.

Ahora bien, la presencia de algunos mitos, a partir de las *Metamorfosis* ovidiana, se debían a las modas de la época, de la misma manera que los tópicos caballeresco se repetían por ser propias de dicho género. De ahí que no sea posible determinar a ciencia cierta que doña Feliciana haya leído efectivamente el *Clarisel de las Flores*. Acabamos de explicar, además, que el nombre Clarisel no era raro encontrarlo en las aventuras de caballerías, por lo tanto Feliciana hubiera podido perfectamente inspirarse en cualquier peripecia de algún caballero homónimo o bien elegir ese nombre por su significado. Hemos traído a colación la obra de Urrea por lo imponente y conocida en su tiempo. Los puntos en común con la *Tragicomedia* y el modo en el que el escritor aragonés empleó los mitos (digresión con respecto a la trama o integración de la misma o con un significado simbólico) en el fondo, no impiden pensar que quizás el libro hubiera estado al alcance también de nuestra autora y que le hubiera podido inspirar de alguna forma.

65 «La materia clásica», 2002, Centro Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/clarisel-de-las-flores-de-jeronimo-de-urrea/html/418edcea-a0f8-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html> [25/03/2019].

El Clarisel que protagoniza la *Tragicomedia* es un galán tipificado, valiente, honrado y fielmente enamorado de la princesa Belidiana. Se da a conocer conjuntamente a Criselo, un humilde jardinero que trabaja en los campos sabeos. El disfraz es necesario para cortejar a Belidiana sin que el rey lo reconozca. Es una figura positiva y virtuosa que lucha por amor y que se ve continuamente obstaculizado por Belerante. Al final tendrá su recompensa, pudiendo comprometerse con su amada princesa. En la *Segunda Parte...* lo vemos volver de la guerra en Esparta, que lo ha retenido lejos de Arabia durante ocho años. Mientras tanto, Belidiana se ha casado con Rogerio, por eso Clarisel, despechado, se enamora de Maya. En esta parte este personaje es el *alter ego* de don Francisco León Garavito.

Beloribo/Lisdanso: rey de Macedonia. La onomástica remite a la belleza por el prefijo *bel-* (del latín 'bello') (Coduras, 2015, 254), por lo tanto se infiere que el galán es bello tanto en el aspecto físico como interiormente por sus valores. Es el coprotagonista masculino y muy amigo de Clarisel; de hecho siempre van en pareja. Está enamorado de la princesa Clarinda, la prima de Belidiana, con quien se compromete al final de la Primera Parte. Él también se da a conocer como si fuera un jardinero –con nombre de Lisdanso (variante del nombre caballeresco Lisdano)– por acercarse secretamente a la amada. Sus rasgos y su trayectoria coinciden con el personaje de Clarisel, tanto en la *Primera* como en la *Segunda Parte...* . De hecho, Clarinda consiente las nupcias con Ercilio, mientras Beloribo está en la guerra con Clarisel. La infidelidad de la novia lo lleva a enamorarse de Hesperia.

Belidiana: princesa y luego reina de Arabia. También en este caso la onomástica remite a la belleza por el prefijo *bel-* y por la palabra '*diana*', con referencia a la diosa Diana famosa por su gran hermosura (Coduras, 2015, 253). Lo interesante de Belidiana es que su nombre no refleja sus cualidades, ya que es una mujer que tiene más defectos que virtudes.

Belidiana encarna a la doña Feliciano que tuvo que casarse con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, pero su personalidad nada tiene que ver con la autora. No es un sujeto fácil y actúa como una niña caprichosa y vengativa. Se enamora de Clarisel, pero no se opone a la hora de comprometerse con Adonis, obedeciendo la voluntad de su padre. No obstante, en la *Tragedia*, tras recibir una carta de amor firmada por Criselo (Acto III, Escena Cuarta), da marcha atrás al darse cuenta de que está enamorada. Pero,

justo después, cuando Belerante se disfraza de Criselo y la corteja, Belidiana se enoja a tal punto de querer ver muerto al príncipe:

- BELIDIANA De ira y cólera me abraso.
- CLARINDA Aunque Adonis fuera el caso
era atroz, fiero y violento.
- BELIDIANA Mis vestidos me dad luego
que, al punto, al Rey a pedir
su cabeza quiero ir.
Misericordia le niego:
¡morir tiene, ha de morir!
Me requiebra y carta escribe.
Princesa, un traidor ¿y vive
con insanias tan atroces?
¡Romperé el aire con voces
si la muerte no recibe! (vv. 2068-2080)
- BELIDIANA ¡Ah, Belidiana! ¡Criselo!
¡Oh, loco, infame, atrevido!
¿Atrevimiento tal, sagrado Júpiter?
Tigres, leones, ponzoñosos áspides
cebadados vea yo en su vil cadáver. (vv. 2469-2473)
- BELIDIANA Por cielos, tierra, mar y reino lóbrego
que a su cabeza enamorada el áspero
cuchillo del verdugo ha de ser trágico. (vv. 2506-2508)

Se trata, sin duda, de una reacción desproporcionada y que bien da idea de la íntima maldad de la bella princesa. Recordemos que es responsable del asesinato de Arilesa, la hermana de Sinamber. Su ira exagerada y sus frustraciones podrían suponer algún trauma o problema personal; en efecto, no se lleva bien con sus padres, con los cuales se observa cierta tensión, a causa de la autoridad paterna (y el presunto incesto, véase el apartado 5.1.1 sobre los temas de la *Tragicomedia*), por un lado, y la ausencia de la madre, por el otro. Ella misma lo dice:

- BELIDIANA Pues ¿qué puedo
hacer yo en este enredo en que estoy puesta?

Una doncella honesta que a su padre
no osa mirar y madre no amorosa
difícil, rigurosa y brava tiene.
¿Qué será bien ordene, trace y haga? (vv. 2698-2703)

Además de despiadada, es a la vez psicológicamente inestable y eso se ve cuando Clarinda le entrega otra carta de Criselo (Acto IV, Escena Cuarta) que le provoca un inmediato arrepentimiento, renovando su amor por el príncipe, es más, dice que siempre lo ha querido (Escena Quinta):

BELIDIANA ¿Qué os puedo ya responder?
Confieso que ya en mi pecho
el nombre de Clarisel
hazañas, fama y pincel
tenían principio hecho.
Disimulaba y fingía
por no oír, en conclusión,
de mi primo la afición
que oírla de vos temía. (vv. 2759-2767)

Incluso declara que se va a morir, si se ejecutara la sentencia de Clarisel (Acto V, Escena Tercera):

BELIDIANA Muerte fiera, cruel y fiera ausencia
¿cuál de vos quiere dar fin a mis años?
Que de una y otra iguales son los daños,
los golpes, las heridas, la inclemencia.
Si se ejecuta la cruel sentencia
o se me va mi bien ¿cuáles engaños
a penas y dolores tan extraños
se opondrán con alguna resistencia?
¡Ay, breve gloria! ¡cuán cercada os veo
de estas fieras crueles que amenazan
al mayor pasatiempo y alegría! (vv. 3191-3201)

En definitiva, Belidiana es voluble, insegura e impulsiva. Al final se compromete con Clarisel, pero no exclusivamente porque lo ama, sino también por la aprobación que el rey Belerante le da. ¿Se habría casado igualmente con él sin el consentimiento paterno? ¿Es amor verdadero? La verdad es que su personalidad no hace esperar nada bueno y no sorprenderá que en la *Segunda parte...* desprecie a Clarisel y se

case con Rogerio, convirtiéndose en reina de Arabia. No obstante, ella no es feliz en su matrimonio y echa la culpa a sus padres (Acto I, Escena Quinta):

BELIDIANA ¡Ay, Clarisel, pues tuve suerte negra
 en padre porfiado y riguroso!
 La de Arabia no culpes, que a Rogerio
 de su libertad diese el cautiverio. (vv. 157-160)

BELIDIANA ¡Ay, canción que las lágrimas reprimo
 por tener a otro dueño la fe dada!
 ¡Ay, triste Belidiana, bien mereces,
 pues fuiste desleal, lo que padeces! (vv. 165-168)

Esto es lo que ocurre en la Escena Sexta del mismo acto:

BELIDIANA Los dioses te perdonen, padre fiero,
 que sabiendo mi gusto, así quisiste
 que faltase la fe y amor primero,
 para siempre vivir llorosa y triste.
 No fuiste padre, mas cruel y austero,
 capital enemigo que pusiste
 duro cuchillo al cuello de tu hija
 que, a todas horas, noche y día, la aflija.
 Padre protervo, duro y porfiado,
 que dentro de tu casa lo hospedastes
 y ya por yerno e hijo regalado,
 tú y la Reina, mi madre, lo tratastes. (vv. 414-425)

Este personaje desaparece en el Acto I, cuando Ermila sentencia su muerte, así que pasa de personaje principal a ausente.

Clarinda: princesa de Chipre y 'media' hermana de Adonis (por parte de padre, Cíniras el rey de Chipre). El nombre Clarinda comparte el mismo origen del nombre Clarisel, es decir “claridad”. De hecho, la princesa acompaña constantemente a la prima Belidiana y es muy diferente, siendo Clarinda discreta y sabia. Siempre intenta hacer reflexionar a la impulsiva prima, como si aportara un poco de “claridad” a sus pensamientos. Clarinda es también una mujer recta; por ejemplo, se indigna delante de la crueldad del rey Belerante cuando encarceló a los dos galanes. Corresponde a

Beloribo y quiere casarse con él, aunque se sienta atraída a la vez por Adonis. Sin embargo, esa tentación se queda en sus adentros y se compromete con Beloribo. En la *Segunda parte...* comparte el mismo destino que Belidiana, porque se casa con Ercilo por orden de Belerante y morirá asesinada en manos de Ermila y Sinamber.

Maya: princesa de España. El nombre remite directamente a la ninfa Maya, perteneciente al grupo de las Pléyades y diosa de la primavera. En efecto, la princesa simboliza el renacimiento del amor tras los desamores de la *Primera parte...* . Es el *alter ego* de Feliciana: es una mujer ejemplar, oriunda de Sevilla y su corazón late únicamente por Clarisel. Este personaje contrasta con el de Belidiana, porque se trata de una dama modelo por su beldad, madurez e inteligencia (la ninfa Maya era la mayor y la más bella de las Pléyades). Permanece fiel a sus propios valores desde el principio hasta el final, tiene mucho carácter y rechaza la boda concertada por su padre en nombre de la fidelidad hacia el amado (Acto III, Escena Tercera):

HESPERIA Muertas somos si oí bien
lo que nuestros padres hablan:
que sus sobrinos nos quieren
hoy sacrificar a ambas.

MAYA No permita Juno tal,
menos Venus y sus Gracias,
que ya otro en mi pecho mora
y otro yugo mal descansa. (vv. 1512-1519)

La princesa irá cobrando importancia a lo largo de la *Segunda Parte...*, especialmente una vez asesinada Belidiana, imponiéndose como heredera del trono de su padre, Atlante, y futura esposa de Clarisel.

Hesperia: princesa de Italia y prima de Maya. De nuevo, su nombre coincide con el de una ninfa, Hesperia, del grupo de las Hespérides, que cuidaban de un jardín hermoso en Occidente donde crecían las manzanas de oro. Comparte con Maya la misma trayectoria porque se enamora de Beloribo y se casará con él, sustituyendo a Clarinda. El nombre podría referirse también a “esperanza”, ya que Beloribo encontrará en ella el verdadero amor tras la decepción con Clarinda.

5.3.1.2 Antagonistas

Belerante: rey de Arabia y padre de Belidiana. Encarna el tipo del *poderoso*, en el que prevalece el lado negativo, al ser autoritario, orgulloso y beligerante –adjetivo éste que, además, evoca su nombre de pila; en efecto, Coduras (2015, 118) explica que el sufijo *-nte* significaría 'el que causa...', es decir, en este caso, 'el que causa conflictos'-. Se trata de un protagonista antagonista, cuyo poder abarca las esferas de lo físico, lo civil y lo moral. Quiere que la hija no se case hasta que el pretendiente no cumpla con sus propios intereses y eso se observa cuando aprueba el casamiento con Adonis y lo proclama vencedor del torneo (Acto III, Escena Tercera):

REY Vuestra tía y yo estimamos
 y Belidiana no menos,
 el favor, gallardo Adonis,
 que a todos hoy habéis hecho.
 Y está muy agradecida
 vuestra prima al grande riepto
 y general desafío
 que emprendéis por su respeto. (vv. 1666-1673)

Belerante es enemigo de Clarisel y de Beloribo (Grecia contra Arabia), a quienes acusará de traición, los encarcelará y los condenará a muerte. Pero al final de la *Primera parte...* cambiará radicalmente de opinión tras la revuelta de los presos:

REY ¿Criselo es Clarisel? ¡Oh, gran hierro!
 ¿Y Lisdanso, su amigo Beloribo?

REINA De esta dama que los armó de hierro
 es la historia de Macedon y Argivo.

REY Rey y príncipe ilustres: el destierro
 y furor mío, ciego cuanto esquivo,
 en amor se conviertan y hospedaje
 que en nuestra casa enmiende nuestro ultraje.
 Belidiana a hacer las paces viene
 y, pues ella las hace con su madre,
 confirmarlas sin réplica conviene
 y yo las juro, como amigo y padre. (vv. 3595-3606)

Belerante finge no haberse enterado con respecto a la verdadera identidad de Clarisel y Beloribo. Simplemente, él se da cuenta de que los dos son más fuertes que sus soldados y no quiere complicar la situación. De nuevo se alude a la tensión familiar en los versos «Belidiana a hacer las paces viene / y pues ella las hace con su madre» y puede que se produjera incluso un incesto, según apunta Rice Robin (2013, 279):

Además, en el marco del *locus amoenus* convertido en *locus perversus*, hay alusiones a una posible relación incestuosa entre el rey y su hija, Belidiana. Extraña tanto a Clarisel como a Birano la oposición que exhibe el soberano en cuanto al casamiento [...]. La trama cuenta con todos los componentes que identifican este tema en la literatura: el “padre posesivo que pone obstáculos a los diversos pretendientes de su hija [...] un único pretendiente al cual padre considera adversario [...] [y] el aislamiento de la hija para evitar el contacto de esta con cualquier posible pretendiente” (Reina Ruiz, 2005, 54).

El incesto podría haberse dado, pero la aptitud de Belerante podría simplemente reflejar los celos de un padre muy posesivo y asfixiante que quiere el pleno control de la vida de su hija. Él admite el casamiento antes con Adonis y luego con Rogerio, porque los dos cumplen con su interés personal. Esto era lo que hubo de ocurrir aun entre Feliciana y su padre, don Diego.

Belerante y Belidiana se parecen mucho ya que comparten ese odio/amor hacia Clarisel y se muestran incongruentes a lo largo de la intriga por querer, antes matarle y, luego, acogerle en su familia. Otro aspecto que los identifica es la maldad, que se manifiesta en este caso con Sinamber. El fiel aposentador desea vengar a la hermana asesinada bajo orden de Belidiana, por lo que le refiere al rey que su hija se entretiene con Clarisel, para que la castigue. Esto desencadena la furia del monarca, quien se disfraza de Crisel para averiguar si lo que Sinamber dice es verdad. Ante el despiadado rechazo de Belidiana, se enfada aún más y el aposentador desvela sus reales intenciones. Pero Belerante se despreocupa por tener una hija asesina y directamente ordena que el traidor sea ajusticiado. Dilinarte lo acuchilla y lo arroja a una noria, disimulando que ha sido un suicidio. Aunque sea un traidor, Sinamber es un personaje positivo, cuya hermana ha sido víctima de la locura de Belidiana. Traiciona al rey por una justa causa y el público no puede evitar empatizar con él, por consiguiente, Belerante resulta un *poderoso malo* y el único verdadero antagonista de toda la intriga.

5.3.2 Los personajes secundarios

Este grupo lo dividimos en personajes mitológicos y personajes poderosos e 'influyentes', en el sentido de que o son soberanos con autoridad civil o bien personajes cuya presencia tiene repercusiones sobre el desarrollo de los acontecimientos, sumándose a una de las dos fuerzas en conflicto.

5.3.2.1 Mitológicos

Venus: en la *Primera parte...* la diosa de la belleza conspira para que Adonis se case con Belidiana, dándole una ambrosía mágica que le ayudará a ganar el torneo. Sin embargo, ella no se resiste y se enamora locamente del joven. Si en un primer momento el muchacho participa en el cortejo de Belidiana, acabará con Venus. Entre los dos hay una gran tensión amorosa y se hablan con tono lírico-cortesano bastante simplón, del que ponemos un ejemplo (Acto II, Escena Quinta):

ADONIS Mi aurora resplandeciente,
 lucero de la mañana,
 bella reina de Citereo,
 de mi vida y de mi alma.
 Mi azucena y clavelina,
 mi rosa purpurea y blanca,
 mi entendimiento y memoria,
 mi posesión y esperanza.
 De mis contentos y gustos
 cumplimiento, efeto y causa,
 tú seas de tu querido
 felizmente hallada. (vv. 1308-1317)

VENUS ¡Oh, mi Adonis de mi vida!
 Del formado en mis entrañas
 y de tu querida Venus
 traslado, trasunto, estampa.
 Tú seas también venido
 a la que ya te aguardaba,
 cuanto al enfermo sediento
 es dulce y sabrosa el agua. (vv. 1328-1335)

ADONIS Déjesme, diosa, servirte
 toda mi vida, que larga
 me la des para más bien
 en tu servicio emplearla. (vv.1407-1409)

En la *Segunda parte...* la diosa apoya desde el principio la unión Maya-Clarisel, pero no actúa de alcahueta. Tiene un papel más de narradora; por ejemplo en el Acto I resume lo que ha pasado entre Clarisel y Belidiana, explicando por qué ella terminó casándose con otro. Venus está casada con Vulcano, pero realmente enamorada de Adonis. Esto podría sugerir la situación que vivió Feliciano cuando se casó por primera vez con don Cristóbal pese a los sentimientos que ya sentía por don Francisco.

Se mantienen algunos episodios del mito Venus y Adonis (véase el apartado 5.1.1 sobre los temas donde se habla más detenidamente del mito), por ejemplo los que están relacionados con la historia de amor y cuando se le advierte a Adonis con respecto a las fieras y, no obstante, él morirá a causa de un jabalí por descuido de los agüeros.

Adonis: aquí es el 'medio' hermano de Clarinda y el primo de Belidiana. Quiere presentarse como pretendiente de la princesa en el torneo y goza de la protección de Venus por la relación tan estrecha que llevan, ya que la diosa lo salvó cuando era recién nacido. Una relación que irá más allá del cariño, puesto que en la Segunda Parte aparecen los tres Cupidillos, que son sus hijos ilegítimos (frutos de la fantasía de la autora). Tras la boda entre Belidiana y Rogerio, se dedica completamente a Venus. Muere en el Acto Segundo, dejando sola a la diosa y huérfanos a los tres Cupidillos. En el personaje de Adonis de la *Tragicomedia* se funden el galán cortesano (en el torneo) con el semidios mitológico (en la relación con Venus y la muerte, causada por el atropello del jabalí enviado por la celosa Diana).

Apolo: junto con **Anfión**, tiene un papel importante además de entretener a los invitados en las bodas, cantando y bailando. Él y Anfión cierran la *Primera parte...* de la *Tragicomedia* y adelantan la intriga de la *Segunda parte...* :

ANFIÓN Y Y aquí la parte primera
APOLO hace fin que es verdadera
 disimulada en quimera
 de la gentil ceremonia.
 Vida, vámonos a Ciconia. [...]

En la segunda veremos
de los amantes supremos
los dejos, fines y estremos
de su tierna querimonia.
Vida, vámonos a Ciconia. (vv. 3680-3691)

Mantienen la función de músicos-narradores a lo largo de toda la obra. Apolo anuncia la muerte de Adonis en el Acto II y cierra la *Tragicomedia* anunciando las bodas de Maya-Clarisel, Hesperia-Beloribo, Ileda-Birano, Aretusa-Hércules y Celene-Perseo. Al final del Acto V Apolo celebra la figura de Maya y la identifica explícitamente con la autora misma:

APOLO Mi hermosa y discreta Maya
 sois vos, Feliciana mía,
 los astros os reconocen
 por su Diana divina;
 sois retórica, elocuente,
 de mi vida, coronista,
 tocando en mi corazón
 cantáis endechas y liras. [...]

Mas la dulzura, mi Maya,
de vuestros versos y rimas
es la que ha llegado al alma
con suave melodía.
Celebren de hoy más la damas
de las béticas orillas,
vuestras canciones suaves
y amorosas poesías,
que yo siempre por mí, Maya,
os celebraré en las mías
y diré que Feliciana
es de España hoy Maya viva. (vv. 2661-2689)

No es la primera vez que Apolo aplaude a doña Feliciana, ya lo hemos visto por ejemplo en el soneto que él le dedica en la *Primera parte...* . Desde luego, no es una elección casual que sea uno de los dioses más conocidos e importantes del Olimpo el que solemnice a la autora, y el hecho de que sea él quien clausura la obra con esas palabras, hace hincapié en el aspecto autocelebrativo que caracteriza profundamente toda la *Tragicomedia*.

Aglaya, Talía, Eufrosina: la tres Gracias de Venus según la tradición clásica. Cantan y bailan para darle la bienvenida a Maya cuando llega a los Campos Sabeos. En coro hablan por Clarisel denunciando la infidelidad de Belidiana y culpándola por eso (Acto I, Escena Sexta):

GRACIAS Pues mentiste, mi señora,
 y no te tuviste clemencia:
 no déis la culpa a mi ausencia.

AGLAYA Por muerte de mis deseos
 y mis necios devaneos
 y por nuevo nacimiento
 de mi libre corazón,
 máscara y libreas son.

En coro

TODAS Pues mentiste, mi señora,
 y no tuviste clemencia:
 no déis la culpa a mi ausencia.

TALIA Una graciosa mentira
 me tiró y ya me retira;
 ninguna mis fiestas culpe
 que aunque ame con vehemencia,
 mal me trató una inclemencia.

En coro

TODAS Pues mentiste, mi señora,
 y no tuviste clemencia:
 no déis la culpa a mi ausencia.

EUFROSINA La que prometió ser mía
 y es de otro, claro es, mentía;
 retirome una inclemencia
 antes de dar en amencia. (vv. 187-209)

No tienen que ver con las Gracias mohosas que protagonizan los Entreactos, ya que estas últimas son la parodia de las tres acompañantes de Venus (véase el apartado 5.1.2 dedicado a los Entreactos y sus temas).

Vulcano: en la *Tragicomedia* no tiene nada que ver con el poderoso dios del fuego de la mitología clásica e hijo de Juno: actúa principalmente de personaje cómico, está cojo, se le ridiculiza por su discapacidad y canta en 'sarao' con los tres Cupillos. Es el esposo de Venus, engañado a causa de la incapacidad procreativa. De hecho, la diosa sostiene el haber preferido a Adonis porque no es estéril. Sin embargo, en la mitología, Vulcano tuvo muchos hijos con mujeres y diosas diferentes: Ardalo, Broteas, Corineta, Etíope, Oleno, Albion, Morgion, Egipto, Perifemo, Erictonio y Aco (Conti, 1988, 141-142). El tema de la infertilidad vuelve a lo largo de la obra de Feliciana, quizás por estar relacionado con un problema que ella realmente tenía.

Pan, Vertuno y Guasorapo: son llamados 'los tres sátiros'. Natale Conti (1988, 338) describe a los Sátiros como unos animales veloces, con cuatro patas, cuernos en la frente y de apariencia también humana. Pan y Vertuno mantienen las características de los dos personajes mitológicos originales (volubles y sexualmente activos); mientras que Guasorapo parece inventado por la autora. En principio persiguen a Ileda, luego también a Birano y a Beloribo, transformados en mujeres, porque creen que son tres ninfas. Aportan comicidad y un cierto dinamismo en la acción de la *Segunda parte...*

5.3.2.2 Poderosos e Influyentes

Ileda: hija del conde Calinco de Celene y hermana del diplomático Darsileo. No sabemos si es un nombre de origen literario, aunque podría ser una variante de Leida o de Leda. Es uno de los personajes más interesantes de la *Tragicomedia*, porque es una mujer independiente, poco virtuosa y para nada discreta. Es muy lista e inteligente, actúa bien de alcahueta para arreglar los conflictos amorosos (mediante unas cartas), bien de mensajera de su hermano, quien media entre los poderosos para concertar matrimonios. Es muy crítica hacia Belidiana y no tiene problemas en decir lo que piensa (Acto IV, Escena Primera):

ILEDA Holgárame poder ver tu Criselo
para que confirmara mi sentencia,
que es una loca aquella y arrogante,
presuntuosa, ingrata, necia y vana. (vv. 2343-2346)

Ella informa al lector incluso de lo que no se cuenta explícitamente, por ejemplo lo que había ocurrido durante los ocho años que separan la *Primera parte...* de la *Segunda parte...* . Es muy competitiva y quiere que su hermosura venga reconocida por encima de Belidiana y Clarinda. Se puede establecer una similitud entre Ileda y la misma doña Feliciano por autocomplacerse, una por su aspecto físico, la otra por su obra. Además, Reina Ruiz (2005b, 96) observa que hay una cierta semejanza entre Ileda y las heroínas Marfisa y Bradamante del *Orlando Furioso* de Ariosto, por el reto que lanzan a sus enamorados. En efecto, Ileda le obliga a Birano a quitarse las armas y a vestirse de mujer en el Acto III de la *Segunda parte...* . Es más, él y Beloribo se transforman en doncellas tras lavarse la cara en una fuente mágica que cambian sus atributos masculinos, provocando gran comicidad. Otra vez Ileda se impone dentro de la pareja, alejándose del canon de la dama recatada.

Birano: el fiel escudero de Clarisel. El origen del nombre se desconoce, probablemente fuera inventado por doña Feliciano. Pese a que su amo le llame 'tonto', es un criado inteligente, sensible y observador. Lo incluimos entre los 'agonistas' porque interviene bastante en la intriga y en momentos cruciales para traer a salvo al príncipe. Gracias a él el lector se entera de algunos detalles fundamentales, de hecho, se queda escuchando a escondidas las conversaciones privadas entre los protagonistas, comentándolas. Es él quien asiste a la discusión entre Belidiana y Clarinda, donde se desea verle muerto a Clarisel (Acto IV, Escena Tercera) y corre a dar la alarma para salvar a su amo:

BIRANO (¿Que está hablando entre dientes [Aparte]
esta loquilla consigo?) (vv. 2463-2464)

(¿Qué enojo es este, dioses, de esta víbora? [Aparte]
Quiero aquí retirarme en estos plátanos
y con quienes oír su furia y cólera). (vv. 2474-2476)

(¡Ay, soberanos dioses, qué tragedia [Aparte]
trazan estas crueles al más ínclito
de los monarcas de uno al otro Trópico!
¿Qué tengo que esperar? ¡Oh, infelicísimo
de mí! ¿Qué espero aquí? ¿Por qué con rápido
vuelo no voy a ver si el duro tránsito

desviar puedo? ¡Ay me, triste y misérrimo
del más gallardo, fácil y magnánimo,
cuán soberano y valeroso príncipe!) (vv. 2516-2524)

Proporciona también algunos datos de interés, por ejemplo temporales (Acto IV,
Escena Primera):

BIRANO Seráme alegre y apacible historia,
mas en la narración no abrevies mucho
que aún no amanece y corta es la jornada. (vv. 2340-2342)

O bien anagráficos, aquí sobre Belidiana:

[...] ni a quince lleguen los de la princesa
que, si mal no me acuerdo, yo en diez años
entrando había cuando ya preñada
estaba Mirra del hermoso Adonis,
que el mismo año nació en que Belidiana
y dentro de diez meses a Clarinda
parió su madre y quince años cumplidos
el hermano no tiene. (vv. 2392-2399)

Se enamora de Ileda, pero le da miedo desvelar sus sentimientos. Parece bastante sometido a la mujer; en realidad se da cuenta de la fuerte personalidad que ella tiene y lo comenta aparte («Loco, abobado y necio esta me tiene» v. 2379). Entre los dos no hay una relación galán-dama, debido especialmente a esa aptitud de Ileda. Pese a ser un criado, Birano maneja el lenguaje cancioneril y compone hasta un soneto para su amada:

Blanco el color los dientes y cabello,
negros los ojos, las pestañas, cejas,
labios, uñas y dos rosas bermejas
naturaleza os dio, mi ídolo bello.

Largos cabellos, talle del pie al cuello
y manos, cortos dientes, pies y orejas,
delgados labios, dedos y criznejas,
cintura estrecha y de la boca el sello.

Distantes las caderas, cejas, pecho,
cabeza, pechos y nariz pequeña:
hermosura perfecta consumada.

Peregrino milagro solo hecho
con vos mi luz y con la bella dueña
con el cojo herrero maridada. (vv. 2421-2434)

Sin embargo, también protagoniza escenas grotescas, por ejemplo, cuando se transforma en una doncella y se ve cortejado por los sátiros en la *Segunda Parte...* . Si en la *Primera Parte...* el personaje de Birano es más de acción, ahora está totalmente sometido a Ileda y pasa a tener un papel cómico que se conforma más al del típico criado.

Reina: madre de Belidiana. Es un personaje ausente y pasivo, no lleva un nombre propio, apenas habla y siempre se conforma con las decisiones del marido. Es la única que apoya al antagonista. Otra vez hay un paralelismo con la vida privada de la autora, porque su madre, doña María, no se opuso a su marido cuando prohibió la boda de su hija con don Francisco de León Garavito.

Atlante: rey de España y padre de Maya. El nombre seguramente se inspira en el personaje mitológico, que engendró a varias musas, por ejemplo a las Pléyades, dentro de las cuales caben Maya y Celeno. En la *Tragicomedia* rey Héspero y rey Atlante son hermanos y ya tienen pensados a unos pretendientes para sus hijas, pero al final se tendrán que adecuar a la elección de las doncellas. Los dos reyes son muy distintos de Belerante, por ser menos despóticos y más predispuestos a salvaguardar la felicidad de las princesas; de hecho, más que reflejar al tipo *poderoso*, podemos hablar del *viejo* por «su preocupación por sus hijas, por su honor, por encontrarles un matrimonio conveniente para ellas» (Caña Murillo, 1991, 2.2).

Héspero: rey de Italia, padre de Hesperia y hermano de Atlante. De nuevo el nombre coincide con la figura mitológica de Héspero, el “lucero vespertino”, y sería el padre de las ninfas Hespérides, de las que Hesperia forma parte. En la *Tragicomedia* el rey Héspero es otro poderoso positivo, atento a la felicidad de su hija y que, por eso, le otorgará casarse con Beloribo.

Rogerio: príncipe de Fenicia y pretendiente de Belidiana. Históricamente hubo un Rogerio II príncipe y luego rey de Sicilia en el siglo XII que quizás sugirió el nombre a la autora. Lope de Vega utilizó este nombre en un par de obras dramáticas: Rogerio rey de Sicilia en *La firmeza en la desdicha* (1619) y el conde Rogerio en *Lucinda perseguida* (1622)⁶⁶. También Tirso de Molina (Fernández Marcané, 1973) empleó dicho nombre para su personaje noble que aparece en *Esto sí que es negociar*; *El melancólico* (respectivamente 1618 y 1611 según Blanca de los Ríos⁶⁷) y *La fingida Arcadia* (1622). No sabemos si Feliciano leyó alguna de estas piezas, pero parece que el nombre Rogerio era recurrente en los dramas de la época, especialmente para los personajes pertenecientes a la nobleza. En la *Tragicomedia* Rogerio es un galán bastante desagradable por querer contraer matrimonio solo por interés y rechazará a Belidiana cuando se da cuenta de que ella no puede procrear. Tanto él como Ercilio aparecen solamente al principio de la *Segunda Parte...* porque ambos serán víctimas de la venganza de Ermila y Sinamber.

Ercilio: príncipe de Nabatea y esposo de Clarinda. El nombre podría ser una variante de Ericilio. Se trata de un personaje bastante marginal, aparece muy poco y pierde su vida en la matanza llevada a cabo por Sinamber y Ermila por el mero hecho de ser el marido de Clarinda.

Sinamber: aposentador del rey Belerante, es decir que se encarga de «la separación de los cuartos de las personas reales y el señalamiento de parajes para las oficinas y habitación de los que debían vivir dentro de palacio» (*DA*). Es el personaje trágico por antonomasia y decide vengar a su hermana Arilesa, quien fue matada con su amante por orden de Belidiana. Por eso será acusado de traición y arrojado a un pozo, del que será sacado por Ermila. El nombre 'Sinamber' es bastante singular, seguramente exótico (como Amir, Aliatar o Almanzor), de la zona de Arabia, donde la acción se desarrolla. En *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* (1604) de Lope de Vega aparece, por ejemplo, un turco llamado Sinán (Morley, Tyler, 1961, 187), un nombre que recuerda bastante a 'Sinamber'. También en este caso nos mantenemos en el plano de las hipótesis: puede que se trate de un apelativo inventado por Feliciano, inspirado en

66Morley, Tyler, 1961, pág. 381 y pág. 422.

67García Ruiz, 1985, pág. 84.

el Oriente Próximo, o bien de algún personaje de la novela morisca o encontrado en un manual de historia oriental.

Ermila: doncella de Belidiana. El nombre podría tener que ver con Hermés, el mensajero de los dioses; en efecto Ermila se encarga de entregar joyas y cartas a las princesas por parte de Darsileo y de los dos galanes, Clarisel y Beloribo. Es una mujer sabia, inteligente y tiene una relación con Sinamber. Después de traerlo a salvo, lo ayuda a planear una doble venganza, o sea, la de su amado y la suya personal, porque Belerante casi lo ha asesinado. Todo esto se cumplirá en la Segunda Parte.

Ella es la que mejor define a Ileda (Acto III, Escena Cuarta):

ERMILA Yo de otra suerte esto entiendo
 y afirmo que es alcahueta
 muy fina, diestra y perfeta
 la moza y, por tal, la vendo
 y juzgo; sin duda, son
 las joyas de Darsileo,
 porque yo en estos no veo
 pelo de tan grande don. (vv. 1870-1877)

Tiene un papel también de mensajera por llevar a las dos princesas las cartas de Criselo y Lisdanso. Con el auxilio de Sinamber, mata a Belidiana, Clarinda, Rogerio y Ercilo, llevando a cabo la venganza después de dieciocho años de espera:

ERMILA Fuéronse..., ¡vamos, de prisa!
 y antes de ser descubiertos
 dejemos maridos muertos
 con fiera reina y princesa,
 y con el príncipe griego
 que hoy hemos visto en Arabia.
 Salveremos nuestra rabia
 que ha de dar las velas luego. *Vanse.*(vv. 612-619)

El público no asiste directamente al asesinato, pero en el Acto V, Vulcano informa de lo que está pasando, porque Maya escucha gritar:

MAYA ¿Qué grita? ¿estruendo, alarido
 puede ser tanto?

VULCANO

Aniquila
a sus príncipes Ermila
con Sinamber, su marido.
A Ercilio y Rogerio él,
y a Clarinda y Belidiana
la fiera tigre inhumana
dando están muerte cruel.
Guardaron diez y ocho años
su rabia hasta esta hora.
Que entró Erinnis vengadora,
como lobo en los rebaños,
en sus fieros corazones
y ambos se entraron rabiosos
entre los cuatro como osos
y entre sí como leones. (vv. 2303-2318)

El crimen cobra un valor catártico no solo para Ermila y Sinamber, sino también para las parejas Maya-Clarisel y Hesperia-Beloribo, porque pueden amarse libremente sin la presencia amenazadora de Belidiana. Esta vez se tratará de un amor verdadero, feliz y fiel. Simbólicamente la muerte de Belidiana se corresponde al momento en que el primer marido de doña Feliciano fallece y eso le permite a ella contraer por fin nupcias con don Francisco.

5.3.3 Personajes accidentales

Actúan de comparsa y son tanto seres humanos como mitológicos.

Belinardo, Dilinarte, Daliño, Francardo, Mardo, Orbelo, Orestio, Otón y Uslanso; todos caballeros de Arabia. Junto al Verdugo, son los únicos personajes humanos que pertenecen al grupo de los personajes accidentales. Empecemos por los dos que tienen un encargo específico: Dilinarte es un capitán y Daliño es el maestro de campo. Todos los demás caballeros son soldados. Suelen intervenir y hablar en las escenas donde hay contiendas o combates. No tenemos constancia histórica ni del nombre Belinardo ni Francardo, pero en el *DA* se le atribuye al sufijo “-ardo” el valor aumentativo o despectivo. Considerando que son dos caballeros fieles, es más probable que tenga valor aumentativo, especialmente si asociado a los sufijos *bel-* y *'franco'*, que

pueden indicar algunas cualidades positivas suyas como la lealtad. O bien, '-ardo' puede dar una idea de sus físicos grandes y robustos. Siempre con respecto a la onomástica, el nombre Otón aparece en dos dramas tanto de Tirso en *Ventura te dé Dios, hijo* y *La ventura con el nombre*, donde Otón es un caballero (Marcané, 1973) como de Lope en *Roma abrasada* (1625) en la que Otón es un ciudadano romano (Morley, Tyler, 1961, 486). Más interesante es en *La viuda valenciana* (alrededor de 1600) donde es un galán (Morley, Tyler, 1961, 527). Tal y como se ha venido diciendo hasta ahora, desconocemos las fuentes literarias exactas que pudieron inspirarle a Feliciano la antroponimia de sus personajes. Pero, gracias a los diccionarios de onomatología, sí que podemos ver los nombres que mayormente se utilizaban en el teatro aurisecular. Resulta bastante evidente que Otón lo recibían tanto caballeros como soldados, el sufijo *-ón* describiría el carácter bravo del personaje que lo lleva (Coduras, 2015, 117). El nombre Orestio podría venir de Orestes, el hijo del rey griego Agamenón de la *Iliada*. Mardo podría relacionarse con Marte, el dios de la guerra (Coduras, 2015, 259) y Orbelo se compone en parte por *bel-* que traería a colación tanto la virtud del caballero como el espíritu guerrero ('*bellum*'). Para terminar, Ulanso podría derivar de la palabra '*ulano*' que significa «en los ejércitos austriaco, alemán y ruso, soldado de caballería ligera armado de lanza» (DA).

Resumiendo, la antroponimia de todos los caballeros de Arabia está estrechamente relacionada con la guerra y la virtud y esto lo demuestran a lo largo de la *Tragicomedia*, sirviendo siempre con honor, incluso en momentos difíciles como cuando arrojan a Sinamber a la noria, respetando la (cruel) voluntad del rey Belerante.

Caballeros españoles, italianos, griegos, macédones: son comparsas que acompañan a Atlante y Héspero.

Darsileo: Es el hermano de Ileda, que intenta conquistar el trono de Arabia mediante sobornos (las joyas). Su nombre viene de la unión de dos términos que están relacionados con la guerra, o sea '*dardo*', la flecha, y '*leo*' el león, símbolo del valor. Es un personaje que aparece muy poco, pero con la clara intención de luchar para obtener el reino de Belerante, al cual, al final, tendrá que renunciar.

Verdugo: en el Acto V de la *Primera Parte*... se le encarga ejecutar a Clarisel y a Beloribo, pero le coge el pánico y no consigue llevar a cabo la condena a muerte:

Hércules: el famoso héroe mitológico tiene, en la *Tragicomedia*, el papel de conde de la Bética, sobrino de Atlante y pretendiente de Hesperia, a la cual deberá de renunciar cuando ella se case con Beloribo. Atlante le propone matrimonio con Aretusa y él acepta. Desde luego, no es casual su presencia en la obra por ser el símbolo de la «gloria» que «ninguna época podrá nunca destruir» (Conti, 1988, 480), exactamente lo que Feliciano piensa de sí misma y de su producción literaria. Además, el héroe es bien conocido también como el legendario fundador de Sevilla, de ahí que la autora le rinda homenaje una vez más a su amada ciudad.

Perseo: el semi-dios griego aquí es sobrino de Héspero y pretendiente de Maya. Al final se casa con Celeno, en consecuencia a la unión entre la princesa de España con Clarisel. Puede que Feliciano lo haya elegido porque es otro héroe famoso, que mató a Medusa y que salvó a Andrómeda, su esposa, de un monstruo marino. La leyenda cuenta que del cuello mutilado de Medusa salió Pegaso, el caballo alado símbolo de la inspiración poética y también de la fama (Boccaccio, 1983, 599).

Cupidillos: son los tres hijos ilegítimos de Venus y Adonis, inventados por la autora, ya que en la mitología no se mencionan (Grimal, 1984, 12). Se entretienen picándole a Vulcano.

En conclusión, el número de personajes que aparecen en la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es muy alto (43 más los soldados de los que se desconoce el número exacto), demasiado como para permitir una puesta en escena. Algunos de ellos resultan tipificados (damas, galanes, poderosos, criados), pero otros se alejan un poco del modelo aurisecular a causa de algunos rasgos personales.

Hemos visto que algunos personajes cumplen también la función de *alter ego*: Belidiana y Maya encarnan a la autora misma en dos momentos diferentes de su vida, Belerante a don Diego, la Reina a doña María, Clarisel a don Francisco y Clarinda recuerda a la tía Leonor. Esto se debe al carácter en parte autobiográfico de la obra que, como sabemos, cuenta la “peripecia” amorosa de doña Feliciano, quien se casó y enviudó dos veces, luchando al mismo tiempo contra las imposiciones familiares.

Los nombres de los personajes se relacionan con el mundo bien literario bien mitológico. Poco tendrían que ver con la sociedad española del siglo XVII, por la voluntad guzmaniana de ubicar la acción en un lugar y en tiempos lejanos, como

también hacían los autores de los libros de caballerías. Por lo que se refiere al proceso creativo de los nombres, Coduras Bruna (2015, 72) explica que:

Los estudios antroponímicos de la literatura medieval y áurea, y sus paralelismos y divergencias con la antroponimia caballeresca, nos lleva a considerar la mezcla de diversas tradiciones en el proceso creativo de los autores. [...] Las posibilidades de la antroponimia caballeresca se extiende al teatro áureo, autores como Lope, Calderón o Tirso tomaron personajes caballerescos para adecuarlos a sus tramas, o simplemente se valieron de sus nombres a sabiendas de que el lector todavía podía establecer una serie de conexiones semánticas con el personaje originario.

Doña Feliciano siguió el mismo proceso creativo y, probablemente, se haya inspirado más en los libros de caballerías y de mitología que en el teatro aurisecular, porque la *Tragicomedia* tiene que ver principalmente con un mundo mítico y exótico. Y no olvidemos su inclinación por los juegos de palabras, típicos del estilo barroco. Sin embargo, nuestra autora pudo haber sacado algunos nombres de las comedias que circulaban en su época, teniendo presente la antipatía que ella guardaba hacia Lope y sus seguidores. Como aún desconocemos las fuentes literarias efectivas para la redacción de su obra, no podemos apostar con seguridad sobre lo que ella leyó (a excepción de la biblioteca de don Francisco, pero a esa tuvo acceso solamente a partir de 1619). Pese a las diferencias entre Feliciano y los partidarios del *Arte nuevo*, en un punto coinciden porque tanto ella cuanto esos dramaturgos remitieron a una mezcla de tradiciones para nombrar a los personajes, de ahí que compartieran la antroponimia aunque perteneciendo a escuelas dramáticas diferentes. Hemos visto que ella adoptó los tipos del teatro aurisecular para la caracterización de muchos personajes, viniendo así a confirmar un modelo dramático único, “feliciano”, donde se combinan elementos muy heterogéneos. Lo mismo se puede decir con respecto a la onomástica, creada a partir de varias fuentes.

Doña Feliciano no deja de sorprender: su ingenio, su imaginación y su bagaje intelectual quedan demostrados una vez más a la hora de analizar los personajes de la *Tragicomedia*. Confiamos en que las investigaciones nos lleven algún día a descubrir más noticias aún sobre sus fuentes literarias para poder entender mejor el origen de sus numerosos personajes y de la relativa e interesante antroponimia.

5.5 La métrica

La complejidad de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* queda patente también a la hora de acercarse a la métrica. La autora empleó una variedad bastante considerable de estrofas, tanto de arte mayor como de arte menor, dando prueba una vez más de su talento compositivo y de su cultura literaria.

En este apartado vamos a proponer el análisis métrico completo de la obra, a lo largo del cual reflexionaremos sobre la elección de la escritora, teniendo aun en cuenta el valor semántico que se le atribuye a cada clase de estrofa. Esto permitirá anticipar un poco lo que es el estilo poético de Feliciano.

El análisis métrico suele traer a colación otro tipo de análisis, es decir, el de la estructura dramática de la pieza. Sin embargo, es oportuno pararnos un momento en este asunto, porque la métrica no ha podido proporcionar todos los elementos necesarios con vista a la segmentación de la obra. De hecho, hubo de tener en cuenta tanto los cambios espacio-temporales como de la entrada/salida de los personajes.

Los problemas que surgen a la hora de segmentar un texto teatral no son pocos y los críticos llevan un tiempo intentando ponerse de acuerdo sobre el método más viable. Por lo que se refiere al estudio de la *Tragicomedia*, hemos preferido dividirla primero en cuadros y luego en secuencias, con el deseo de simplificar la tarea, especialmente por ser muy extensa y compleja. Sin duda la métrica ayuda, pero ha sido necesario considerar los movimientos de los personajes en las escenas, las situaciones, el espacio y el tiempo. A veces ha resultado extremadamente subjetivo, y, por lo tanto, opinable, dar por terminada una secuencia en un momento específico, concreto. En el caso de la *Tragicomedia* hay que tener cuidado con los cambios estróficos porque no siempre se corresponden a los cambios de cuadro o bien de secuencia. A este propósito, Antonucci explica que (2006, 1-2):

De entre las muchas propuestas que buscan en la obra teatral áurea unidades estructurales coherentes, las que respetan más de cerca su especificidad son, en mi opinión, dos: una, más atenta a las evidencias visuales del espectáculo áureo; otra, más atenta a la sustancia verbal y auditiva [...]. La primera considera como unidad segmental básica el cuadro, cuyo deslinde viene dado [...] por un cambio total de personajes en coincidencia con un cambio espacial; la segunda, defendida por Vitse, juzga que el criterio príncipe [...] debe de ser el de

variaciones de las formas métricas. Esta prioridad se justifica, según Vitse, por la fluidez del espacio escénico áureo [...] con respecto al espacio dramático (el que se construye a través de las palabras de los personajes). De ahí que, en su opinión, los cambios espaciales no pueden constituirse en base estructurante de la obra. [...] Pueden darse casos de coincidencia de cambio métrico, espaciotemporal, escénico y esconográfico sin que Vitse considere que haya cambio de macrosecuencia, por existir una fuerte continuidad de situación dramática. Esto introduce, evidentemente, una buena dosis de subjetividad; además, no siempre el análisis segmental basado en la métrica lleva a resultados unívocos, pues puede no ser tan fácil jerarquizar entre las secuencias, sobre todo en esas obras donde más frecuentes son los cambios de forma métrica, y/o donde los cambios espaciales son poco o irrelevantes en la organización estructural.

En otro importante trabajo, la misma autora (2010, 78) comenta que:

Vitse elabora y propone todo un método de segmentación basado en la métrica, que se afina y se precisa considerablemente en su trabajo de 1998 con respecto a sus propuestas anteriores. Y es justamente la propuesta de una metodología específica, y la defensa tajante que hace Vitse de ella, lo que aleja su trabajo de las propuestas anteriores de Williamsen y Dixon, que se limitaban a observaciones sueltas, aunque siempre muy pertinentes, sobre los efectos semánticos y estructurales producidos en algunas piezas áureas (*La vida es sueño*, *El perro del hortelano*, *El castigo sin venganza*...) por la diversidad de formas métricas.

En suma, Antonucci ve más viable el método de segmentación basado en la división en cuadros, formalizado en 1994 por Ruano de la Haza. Según la investigadora, el método de los cuadros resultaría más sencillo que el propuesto por Vitse, por fijar en los vacíos escénicos el momento en que se pasa de un bloque dramático a otro. De hecho, Antonucci (2010, 86) argumenta que la segmentación por cuadros demuestra que los textos fueron pensados para la representación, ya que es posible observar tanto los movimientos de los personajes en escena como la utilización del espacio. Además, en lugar de analizar minuciosamente los cambios métricos, con el riesgo de incurrir en una segmentación muy relativa, la llevada a cabo por cuadros se basa en la correspondencia entre vacío y cambio espacio-temporal.

Sin embargo, ambos métodos parecen presentar algunos límites: si el de Vitse puede revelarse “subjetivo”, el de Ruano de la Haza puede chocar algunas veces con la falta de esa correspondencia arriba explicada. En efecto, no siempre el vacío escénico implica un cambio de acción porque los mismos personajes pueden volver en el cuadro

siguiente o bien la misma situación puede desarrollarse en espacios distintos. No obstante, el método de Ruano parece, digamos, triunfar, gracias a su sencillez y la métrica se tomaría en cuenta más para el análisis estilístico que estructural de una pieza.

En el caso de la *Tragicomedia* ha sido oportuno seguir el método propuesto por Ruano y defendido por Antonucci, porque la métrica muchas veces no ayuda nada a deslindar ni cuadros ni secuencias. Sin embargo, hay que decir también que no se producen muchos cambios espacio-temporales: en el “macroespacio” de los jardines y campos sabeos se dan acciones distintas y entran / salen muchos personajes. De ahí que hemos planteado la segmentación de la siguiente manera: los actos, los cuadros y finalmente las secuencias. La mayor dificultad que hemos encontrado tuvo que ver con los cambios métricos, porque son muchos y no siempre suponen el paso de un “segmento” dramático a otro.

Resumiendo, la segmentación de la *Tragicomedia* que vamos a presentar tiene en cuenta tres elementos:

- 1) el acto: la unidad dramática mayor que se suele cerrar con el vacío escénico; es la única segmentación externa que realizaron los autores sobre sus obras.
- 2) el cuadro: esta unidad se corresponde a la “escena” tal y como la delimita la autora. En un cuadro interactúan los mismos personajes y se mantiene una coherencia tanto del espacio como del tiempo. En el paso de un cuadro a otro los personajes pueden entrar/salir, pero sin vacío escénico;
- 3) la secuencia: es una unidad menor que se caracteriza por una coherencia de tema o bien de tono. Importante: no siempre se produce un cambio estrófico de una secuencia a otra.

Cabe señalar una característica interesante en la *Tragicomedia* (que se da concretamente en el paso de un cuadro a otro): nunca se produce vacío escénico entre uno y otro, porque siempre se queda un personaje que introduce a los demás en el cuadro siguiente. En cuanto llegan, este personaje se va y consideramos que todo pertenece a la misma secuencia, porque el personaje ya forma parte de la nueva situación, aunque él permanezca en escena pocos minutos. En otras circunstancias hay un personaje que se va: ahora bien, nos preguntamos ¿se produce o no, en ese momento un cambio de secuencia? Hemos observado que no es posible aplicar una regla fija, porque hay veces que la situación se mantiene tal cual aunque falte un personaje, pero en otras

ocasiones esa ausencia produce un cambio, ya que los personajes que se quedan en escena pasan a otro tema o bien con otro tono.

Los vacíos escénicos se registran solamente entre un acto y otro y a la hora de introducir los entreactos: ahí todos los personajes de la *Tragicomedia* dejan el escenario y salen los protagonistas grotescos de esas cuatro piezas menores que doña Feliciano insertó para crear diversión.

A pesar de la importancia que tanto los cuadros como las secuencias tienen en el trabajo de segmentación, no se ha querido dejar de lado la métrica, puesto que la polimetría es un elemento fundamental del teatro áureo. Como bien concluye Antonucci (2010, 92):

Si el objetivo de la segmentación de una pieza teatral es descubrir mejor cómo funciona, cómo se construye su significación, y cuál es esta significación (o mejor dicho, sus significaciones, pues a menudo son múltiples); si el objetivo, pues, de la segmentación es un objetivo al mismo tiempo epistemológico y hermenéutico, no puede desecharse en el análisis ninguno de los factores estructurales que componen las piezas áureas: el factor métrico no puede supeditarse al factor escénico-espacial, pero tampoco puede obliterarse o supeditarse este último factor al métrico, sobre todo a sabiendas de que, como parece evidente, los dramaturgos áureos eran muy conscientes de su funcionalidad segmentadora.

En fin, tanto el aspecto métrico como el escénico-espacial son fundamentales a la hora de estudiar cualquier texto dramático, y son elementos de los cuales ningún investigador puede prescindir.

El análisis métrico que se ha venido haciendo, a medida que se procedía con la segmentación de la *Tragicomedia*, ha sugerido numerosas consideraciones sobre el estilo de Feliciano, según prevalezca el arte mayor o bien el menor. Se ha podido observar si ella se mantuvo efectivamente fiel o menos al estilo clásico que defiende en la “Carta Ejecutoria” y en “A los lectores”. Se insertarán también unos gráficos circulares donde queda resumida la métrica, de modo que sea posible apreciar visiblemente la riqueza de estrofas que compone la obra y tener ya a primera vista una idea del estilo de Feliciano. Gracias al análisis métrico ha sido posible también ver, primero, si hay personajes que suelen hablar solamente con un tipo de estrofa y,

segundo, si a cada metro la autora le atribuyó un significado específico (el estudio semántico de las rimas).

Para concluir, señalamos que la segmentación de la *Tragicomedia* se ha desarrollado en dos plantillas que se encuentran en Apéndice, donde se da constancia no solo de la división por actos, cuadros y secuencias, sino también de las estrofas, de los vacíos, de los espacios, de los personajes y, brevemente, de lo que está pasando en escena.

5.5.1 Primera parte... o Tragedia

La *Tragedia* se abre con dos sonetos paratextuales, uno 'De doña Carlota' y uno 'De Apolo' para seguir con el 'Prólogo' en endecasílabos sueltos (vs. 1-154), versos que eran propios del Renacimiento y muy utilizados en el siglo XVI.

El empleo del arte mayor desde el momento inicial de la obra, seguramente da la idea de que el lector se encuentra con un texto importante, elocuente y destinado a un público culto. Sin embargo, este predominio inicial del arte mayor no es el rasgo caracterizador de la *Tragedia*. De hecho, vamos a ver de lo que cada acto se compone:

JORNADA I

Acto I: redondilla (vv. 1-233; 241-312; 354-521; 538-553)
 octava real (234-240; 331-353; 522-537; 554-681)
 sextilla (313-330)

Acto II: silva (682-698)
 redondilla (699-1306)
 romance (é-a: 1307-1425)

JORNADA II

Acto III: tercetos encadenados (1426-1477)
 quintilla (1478-1590; 1785-1810; 1955-2157)
 romance (é-o: 1592-1784)
 cuarteto (2158-2165)
 redondilla (1811-1954; 2166-2332)

JORNADA III

- Acto IV: endecasílabos sueltos (2333-2420; 2613-2638; 2643-2660; 2694-2755; 2814-2905)
soneto (2421-2434)
redondilla (2455-2470; 2537-2560; 2756-2813)
romance (i-o 2561-2604)
cuarteto (2605-2612)
octava real (2639-2646; 2647-2667)
silva (2668-2691)
lira (2435-2454)
pareados de arte mayor (2557-2558; 2692-2693; 2916-2917)
- Acto V: octava real (2906-2977; 2978-3009; 3328-3562; 3587-3610)
cuarteto (3055-3063; 3072-3080)
sexteto (3064-3068)
redondilla (3069-3148; 3247-3270; 3312-3327)
tercetos encadenados (3149-3204)
canción (3205-3246; 3271-3311; 3563-3586; 3611-3593)
lira (3010-3054)

Vamos a poner el gráfico donde quedan resumidos de forma visual los porcentajes de las distintas estrofas:

¿no te avisé me llamase
Criselo y no te acordases
de Esparta mucho ni poco?
Nómbreme, si eres tan ciego,
Clarisel, para que el nombre
no deje que aquí haya hombre
que no me conozca luego.

Esto es cuanto te apercibo,
cuanto desde antier me canso;
también puedes a Lisdanso
volver ya su Beloribo.
Y pues tanto te embaraza
un secreto antes que de él
revientes, a Clarisel
pregona en pública plaza. (vv. 65- 80)

Y también este diálogo dinámico entre Birano, Clarisel, Beloribo e Ileda:

BIRANO	La hermana da Darsileo se quiere partir.
CLARISEL	Ileda, ¿vais os?
ILEDA	Voyme.
CLARISEL	Que os suceda conforme a vuestro deseo y a vuestro hermano lleguéis con salud felizmente.
BELORIBO	Despachado brevemente señora Ileda, os habéis.
ILEDA	Di al Rey las cartas del sabio y a ellas respondió luego, y admite su justo ruego contento con el agravio que en nuestra patria hicieron sus insolentes soldados.
CLARISEL	Muy justo es ser perdonados los que clemencia pidieron. ¿Hablaste a la princesa?

ILEDA	Hablé.
CLARISEL	Dicen que es hermosa no mucho, mas es briosa, grave y arrogante.
BELORIBO	Y esa también será emulación y una poquilla de envidia.
ILEDA	Ese toro no se lidia galán en mi corazón; si su beldad se regula con alguna Belidiana, no es hermosa, aunque es galana, que es lo que la disimula. (vv. 354-381)

Según apunta Cantero (252), la sencillez de la redondilla permite recoger «la intensidad del enfrentamiento dialéctico puro», la tensión interior de los personajes y es perfecta para los dramas de enredo.

Acoplada a la redondilla está la quintilla, que, sin embargo, resulta ser más expresiva (258) gracias a la rima final cerrada y abrochada (ababa, abbab, aabab, aabba). A través de la quintilla se suelen dar voz a profundas emociones negativas, como llanto, dolor, rabia. En la *Tragedia* esta estrofa aparece en el duelo entre los pretendientes de Belidiana, donde hay mucha tensión tanto dramática como entre los duelantes (Clarisel y Sinamber quedan heridos). Además, la escena se concluye con la captura de Clarisel, Beloribo y Sinamber, una disposición del rey Belerante que desencadena la indignación de las princesas.

Una flexibilidad muy parecida a la redondilla y a la quintilla la tiene el romance que suele aparecer en tiradas ininterrumpidas que dan mucha libertad de expresión. Cantero lo define como una «forma hermosa y grata, quizá por el eco que conserva siempre de su propia memoria, del primer balbuceo castellano y de lo literario» y que «nunca traiciona la oralidad del teatro» (216). En la *Tragedia* suelen ser los personajes mitológicos y de la realeza los que hablan en romance, de hecho, Cantero subraya la utilización de dicha estrofa para discursos heroicos, épicos (220) o bien pertenecientes a la soberanía (223). Adonis y Venus hablan de amor en romance en el Acto II y en el

Acto IV, mientras la princesa Belidiana le confiesa su desdicha amorosa a Clarinda en el Acto III.

Las estrofas de arte mayor (399) como la octava real, los endecasílabos sueltos, los pareados, los tercetos, el cuarteto y el sexteto marcan a personajes y situaciones de respeto, es decir que se suelen emplear en presencia de miembros de la aristocracia, personas sabias y mayores de edad, en momentos solemnes, bélicos o bien prodigiosos. La diferencia entre el arte mayor y el menor se fundamenta en la acentuación, puesto que los metros “populares” más se acomodan por su vivacidad a las exigencias expresivas de los personajes, de lo contrario, el arte mayor supone un cambio de ritmo y un rigor preciso debido a la longitud de los versos. En la *Tragedia* el arte mayor indica situaciones de intriga palaciega, engaños, conspiraciones, la familia real y el tratamiento de asuntos serios como la pena de amor. Veamos la escena inicial del Acto V:

- CLARISEL Este es el fruto, este el provecho, amigo,
que te trae mi amistad, este es Lisdanso.
Estas las fiestas que a gozar conmigo
saliste de tus reinos y descanso.
- BELORIBO De tus penas crueles me fatigo
de acompañarte en ellas no me canso.
Cansancio me será siempre la vida
si hoy me compro la tuya o es bien vendida.
- CLARISEL Testigo me es el padre omnipotente
que tu prisión me aflige y no la mía.
Mi cadena he llevado alegremente
en tu agradable y dulce compañía.
- BELORIBO ¡Por el dios poderoso de tridente!
que solo causa mi melancolía
no verme ya en el campo y en tus manos
sueltas y libres darte estos villanos. (vv. 2906-2921)

Se trata de octavas reales pronunciadas todavía en la torre donde los dos príncipes quedan presos. Es una situación grave, de alta tensión, protagonizadas por dos nobles, donde se reflexiona sobre el sufrimiento y se invoca al «padre omnipotente». Veamos también esta serie de tercetos encadenados más avanzado el Acto V, donde se habla de la pena amorosa de manera solemne:

- CLARINDA Maravilla es amor, que siendo ciego
vea tanto y mayor que siendo niño;
que al cuello andar podías por brinquiño,
seas gigante, e hielo siendo fuego.
Maravilla es que ganes siempre el juego,
que no sea parte sayo, ni corpiño,
seda, oro, plata, lino o blanco armiño,
que no aciertes al blanco tuyo luego.
Prodigio es y portento que desnudo
en el rigor del hielo estés ardiendo
y en la nieve calor y fuego halles.
Mas, prodigio mayor es verte mudo,
mayor portento y maravilla siendo
tan gritoncillo y parleruelo calles.
- CLARISEL ¿Quién en la cárcel y prisión consuelo?
¿Quién halló libertad en la cadena?
¿Quién gloria en el tormento y en la pena
descanso y no aflicción y desconsuelo?
¿Quién en la muerte alegre y claro el cielo?
¿Quién en la conjunción la luna llena?
¿Quién en la tempestad, clara y serena,
la luz del norte y del señor de Delo?
¡Oh, cárcel y prisión dulce y sabrosa!
¡Oh, gloria con la muerte no difunta!
¡Oh, mi bella Diana en plenilunio! (vv. 3163-3187)

Cantero dedica un apartado a parte para el soneto a causa de su estructura completa que no admite tiradas, a diferencia de las demás estrofas de arte mayor (483):

Compone incidencias momentáneas, al modo de fognazos de polvora que, en su breve pero potente destello, iluminan algo que puede ser hermoso o importante, pero que, por definición, no tiene ni puede tener encima del escenario más desarrollo que el tiempo que tarde la llama de los catorces versos en extinguirse.

El soneto se suele prestar para las declaraciones amorosas, como es el caso en el Acto IV donde Birano ha compuesto un soneto para Ileda. Hay dos sonetos, al principio de la Tragedia que pertenecen a los paratextos por situarse fuera del drama propiamente dicho: uno vendría de la pluma de doña Carlota, la hermana de Feliciana, y el otro de Apolo. Estos dos sonetos celebran a la autora invitando a una reflexión sobre su talento.

Otras rimas sobre las cuales conviene hacer un discurso aparte son la lira y la silva (Cantero, 341-342):

La lógica rítmica que impone en la alternancia la medida impar del verso largo exige que el verso corto no sea habitual octosílabo sino un heptasílabo, componiendo el conjunto una mezcla muy airosa y expresiva. [...] Esto la convierte en una especie de bisagra entre las dos modalidades de la versificación castellana al uso, cosa que le confiere una gran adaptabilidad, porque participa del carácter de ambos metros.

La investigadora sigue explicando (344) que es fácil encontrarse con la silva en momentos que se desarrollan en jardines amenos, en un contexto mitológico, donde resuenan los amores inspirados en Garcilaso o bien en las *Odas* de Horacio y en fray Luis de León. Vamos a ver un ejemplo de silva en la Jornada III de la *Tragedia*:

- CLARINDA Yo, prima, os vea gozarosas
ya no con vuestro primo
pues él no mereció ver tan buen día,
mas con el que os envía
el poderoso cielo,
y único y solo hizo
y en él se satisfizo
para que otro ninguno en todo el suelo
de tan alta princesa
mereciese alcanzar la altiva empresa.
- BELIDIANA ¡Ay, prima mía querida!
¿qué haré yo que veo
por mi causa a tal príncipe en tal trance?
- CLARINDA No me pesa rendida
este que a mi deseo
es importante y oportuno lance.
¿Así al primero alcance
os rindieron, princesa?
¿Y vuestras gallardías
bríos y valentías?
¿En el cárcel de amor vos, prima, presa?
- BELIDIANA ¡Ay, prima! no me entiendo,
ni el alma cruel que siento comprendo.

CLARINDA No es tiempo de suspiros, prima mía
que a toda prisa el día va viniendo
y comienza el estruendo. (vv. 2671-2696)

Se trata de las confidencias sentimentales entre las dos princesas, marcadas por un gran lirismo y donde incluso se traen a colación conceptos típicos de la lírica amorosa del siglo XVI como “cárcel de amor” y “presa”. Belidiana se siente confundida con respecto a sus sentimientos por Clarisel y la silva lo expresa perfectamente porque es la estrofa de los «desórdenes anímicos» (Cantero, 361). Vamos a poner un ejemplo de lira, que se parece muchísimo a la silva, solo que mantiene un esquema rítmico fijo (7a11B7a7b11B). El fragmento siguiente está relacionado con lo bucólico y lo mitológico:

ADONIS Recibe, diosa mía,
este presente que, aunque león fiero,
le halló la agonía
de la muerte primero
que viese del venablo el limpio acero.

VENUS ¿Por qué, Adonis de mi alma,
no quieres excusar tu muerte acerba?
¿Qué vitoria, qué palma
una bestia superba
te puede dar, no en la menuda hierba,
no en el campo florido,
no acosada en el valle y prado ameno
de mi Chipre querido,
sino en el monte lleno
de crudas fieras de mortal veneno?
Las liebres temerosas
sigue animoso y tímidas gamillas,
las ardillas medrosas,
las ligeras corcillas,
las mansas y cobardes cerbatillas:
la caza te concedo
de todo animal manso con lebreles,
la que prohibo y vedo
es la de los crueles.
Guárdate de estos, no me desconsueles. (vv. 3010-3034)

En esta escena del Acto V, Adonis y Venus hablan de amor, de la naturaleza y, finalmente, la diosa advierte al joven que se guarde de los animales feroces, porque, como sabemos por el mito, él pierde la vida a causa de un jabalí. En esta lira quedan, por lo tanto, resumidos varios elementos característicos tanto de esta estrofa como de la silva, a confirmación, una vez más, de que Feliciano sabía dominar a todos efectos todos los tipos de rima.

No olvidemos, por supuesto, los coros y los entreactos de esta *Primera Parte...* de la *Tragicomedia*. La métrica de los coros es la siguiente:

- Coro I, II, III: silva.
- Coro IV, V: romance (i-a).

Los coros desarrollan temas mitológicos y amorosos con grande intensidad.

Los dos entreactos de esta *Primera Parte...* están en prosa, con la sola excepción de un breve momento en el segundo entreacto donde aparece una canción. La canción es una composición formada por un número de estancias no inferior a tres, con la misma estructura; «el final es un fragmento de estancia [...] llamado remate o envío, en el que el poeta suele dirigirse» (Jauralde, 1998, XVI). Esta estrofa la encontramos también en el Acto V y sirve fundamentalmente para celebrar eventos positivos: la boda de Eurídice y Orfeo y las uniones de las parejas protagonistas de la *Tragedia*:

TODOS SEIS	Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años.
ANFIÓN Y APOLO	Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años. Sígase la graciosa Aglaya y baile, que de las tres gracias más a Venus place. Dé la mano Aglaya al tierno Cupido porque se amen los novios con regocijo.
TODOS SEIS	Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años. (vv. 3227-3236)

Ahora bien, después de haber sugerido una interpretación semántica de las distintas estrofas, quedan por poner algunos fragmentos de la *Tragedia* que son

significativos desde el punto de vista de la segmentación. Primero, el personaje de la escena anterior que se queda al principio de la siguiente para introducir a los demás:

CLARINDA No oíste a Beloribo
 ¿que por el rey su señor
 tiene el nombre su color
 tiñendo un carmesí vivo?
 No oíste a Clarisel
 ¿que él nació en el mismo día
 que el de Esparta, el cual tenía
 la misma pretensión que él?

BELIDIANA ¿Que a tanto callar me obligue
 de Adonis la pretensión?
 ¿Y a tanta simulación
 está que así me persigue?
 No les temas, en paz vayas.
 Si tú eres mi Clarisel
 que tuyo será el laurel
 y de ellos solas las vayas.

Escena quinta
del Acto Segundo

Princesa CLARINDA, *princesa* BELIDIANA, ADONIS, VENUS.

CLARINDA A mi hermano Adonis veo.

BELIDIANA ¿Quién es la que lo acompaña?

CLARINDA Si la vista no me engaña,
 Citerea es.

BELIDIANA Que lo creo.
 Vámonos y a vuestro hermano
 diréis, princesa, después
 que con tal beldad bien es
 viva contento y ufano.

Vanse las PRINCESAS.

ADONIS Mi aurora resplandeciente,
 lucero de la mañana,
 bella reina de Citereo
 de mi vida y de mi alma.

Mi azucena y clavelina,
mi rosa purpurea y blanca,
mi entendimiento y memoria,
mi posesión y esperanza. (vv. 1284-1315)

Como se puede ver, las dos princesas, protagonistas de la escena anterior, se quedan en la que sigue simplemente para comentar la llegada de Adonis y Venus. Ellas hablan en redondillas y el “*vanse*” marca el paso de una secuencia a otra, que coincide también con el cambio estrófico al romance (é-a).

En el ejemplo siguiente, el hecho de que Ermila se vaya no produce un cambio inmediato de la situación, porque Belerante ordena que se suelten a los presos. Es luego, en aparte, que les comenta a los soldados que todo es mentira para poner a prueba a su hija Belidiana. En esta secuencia se mantiene la redondilla:

Escena segunda
del Acto Tercero

ERMILA, REY BELERANTE *de Arabia*, REINA *su mujer*,
BELIDIANA *princesa su hija*, CLARINDA *princesa de Chipre*,
ORBELO, MARDO.

ERMILA La princesa, mi señora,
te suplica que remitas
el enojo y no permitas
agravio a quien hasta ahora
no tiene culpas escritas;
que oigas sin prisión la causa
guardando a todos justicia.

REY Suéltense, pues es propicia
a los dos la que causa
ver en Arabia a Cilicia.

ERMILA También Sinamber, señor. *Vase.*

REY Suéltense todos, de plano.
Confesado ha al ciliciano
soberano hacedor.
¿Oigo y veo o es sueño vano?
¿Qué espero más? ¿Convencida
está otra confesión

deseo de su afición?
¡Oh, insana, loca, perdida
con ciega resolución!

Hablando aparte con ORBELO y MARDÓ

(La prisión no revoquéis [Aparte]
y suspended la soltura
hasta el fin de esta aventura
que primero lo veréis
que él y ella de su locura.
Mas procurad que ella entienda
él goza de libertad,
porque con facilidad
el lazo oculto la prenda
que veréis con brevedad). (vv. 1549-1582)

Un ejemplo donde el cambio de situación no conlleva un cambio estrófico es el siguiente: la nueva secuencia empieza cuando Sinamber declara su traición, pero se sigue hablando en quintillas.

BELIDIANA Mis vestidos me dad luego
que al punto al Rey a pedir
su cabeza quiero ir.
Misericordia le niego
morir tiene, ha de morir.
¿Me requiebra y carta escribe,
princesa? un traidor. ¿Y vive
con insanias tan atroces?
¡Romperé el aire con voces
si la muerte no recibe!

SINAMBER Mi traición es convencida.

REY Enemigo de mi horna
no quedarás con la vida,
tu sangre infame vertida
lavará aquí mi deshonra.

SINAMBER Modera, señor, tu furia
y sabrás la justa injuria
que tu hija Belidiana
hizo a Arilesa, mi hermana,

que vengar quise, aunque espuria.
Halló a mi hermana Arilesa
en brazos de un caballero
donde estamos, la princesa,
de Venus cuando el lucero
trae a la Titonia desa;
dio aviso de ello a tus guardas
que sus fieras alabardas
hicieron fuesen trinchantes
de los dos tristes amantes.
Venganza, ¿por qué te tardas? (vv. 2068-2097)

El último ejemplo que vamos a poner muestra cómo, en una misma secuencia, se dan más cambios de rima. En este caso se emplean los endecasílabos sueltos, el soneto y la silva. La situación no cambia conforme las rimas, porque Birano e Ileda siempre hablan de amor:

BIRANO ¡Ay, bella Ileda! ¿cómo aunque divina
 pesadilla, la mano en poco tienes?

ILEDA Es pesado el marfil y el alabastro.
 ¿Mis cabellos? De tibar y brocado
 los juzgo yo y de fino oro de Arabia.
 Veamos si el soneto más me agravia.

Lee:

“Blanco el color los dientes y cabello,

negros los ojos, las pestañas, cejas,
labios, uñas y dos rosas bermejas
naturaleza os dio, mi ídolo bello.

Largos cabellos, talle del pie al cuello
y manos, cortos dientes, pies y orejas

delgados labios, dedos y criznejas
cintura estrecha y de la boca el sello.

Distantes las caderas, cejas, pecho,
cabeza, pechos y nariz pequeña
hermosura perfecta consumada.

Peregrino milagro solo hecho
con vos mi luz y con la bella dueña

con el cojo herrero maridada”.

Y dice:

ILED A Por este te perdono.
 ¡Cuánto agravio me has hecho! y por poeta
 insigne te coronó
 de esta guirnalda aceta,
 de hiedra y lauro, al lucido planeta
 y a los dioses, Birano,
 que detenerme más aquí no puedo. (vv. 2415-2441)

En general, Feliciano empleó una métrica que refleja más las modas de su época que el cánón clásico. La redondilla, la octava real, el romance, la silva, el terceto, el cuarteto, el quinteto, el sexteto y el soneto son estrofas que caracterizan la poética del Siglo de Oro y que, según se puede ver en el gráfico que se ha colocado anteriormente, todos alcanzan un alto porcentaje. La explicación que podemos dar para intentar justificar la incongruencia entre lo que Feliciano declara para defender el estilo clásico y lo que efectivamente luego compondría tiene que ver con su época, su cultura y con lo que ella leía o bien veía en los teatros de entonces. La carencia de vacíos escénicos, el intento de no aburrir demasiado al público mediante la inserción de los entreactos y la presencia constante de un personaje en escena y las formas métricas reflejan la dramaturgia de aquellos años. Para terminar, Cantero (204) explica que

El uso mayoritario del endecasílabo como metro de prestigio académico no consigue desterrar el instinto natural de la teatralidad que la lengua española ha manifestado siempre en octosílabo, e incluso en la tragedias de inspiración clásica aparecen alternancias espontáneas, más o menos frecuentes y señaladas, entre ambos metros.

Es decir, que por muy grande que haya sido el esfuerzo de Feliciano para mantenerse fiel al clasicismo, tuvo que rendirse a utilizar el arte menor, a causa de ese «instinto natural» citado por la investigadora. Esto es lo que se deduce estudiando la *Tragedia*; vamos a ver si se produce lo mismo en la *Comedia*.

5.4.2 Segunda parte... o Comedia

La *Comedia* presenta una mayor variedad estrófica con respecto a la *Tragedia* y hay algunas peculiaridades sobre las que nos detendremos por representar una novedad desde el punto de vista métrico, tanto que se podría hablar de “versos felicianos”. Otro elemento especial es que uno de los dos entre actos es en verso y no en prosa como todos los demás.

Antes de ocuparnos de la *Comedia* propiamente dicha, los paratextos en verso de esta *Segunda Parte...* son: dos décimas (“Caliope a las Ninfas del Betis”), cuatro sonetos (“De Clarisel a Maya”, “De Maya a Clarisel”, el “Emblema”, “a fray Jerónimo de Ribera”), ocho versos en redondillas (la explicación del Gótico Cartel) y el prólogo en romance (é-a). Ya a nivel paratextual hay más variedad que en la *Primera Parte...*, donde aparecen, sólo, dos sonetos y una tirada de endecasílabos sueltos. En cambio, los paratextos en verso de esta *Segunda Parte...* alternan arte menor y arte mayor, anticipando la riqueza estrófica de la *Comedia*.

Vamos a ver las formas métricas que caracterizan cada acto y, a continuación, las resumiremos en un gráfico circular tal y como hicimos para la *Tragedia*:

JORNADA I:

Acto I: Redondillas (vv.1-12; 28-34; 132-147; 213-220; 226-258; 318-413; 438-457; 522-537; 596-619)
Romance (259-317)
Canción (17; 22-26; 107-131; 187-212)
Copla real (458-486; 490-499; 506-515; 538-547; 554-563)
Suelto de arte mayor (13)
Lira (148-152; 177-186; 221-225)
Octava real (59-106; 153-176; 414-436)
Cuarteto (45-52)
Quintillas (454-521; 538-589)
Tercerillas (487-489; 500-505; 516-521; 548-553; 564-570; 590-595)
Sexteto (53-58)
Serventesio (14-16); (18-21)

“Felicianos” (571-589)

Acto II: Lira (620-654; 938-1134)
Romance (655-937; 1135-1205)

JORNADA II:

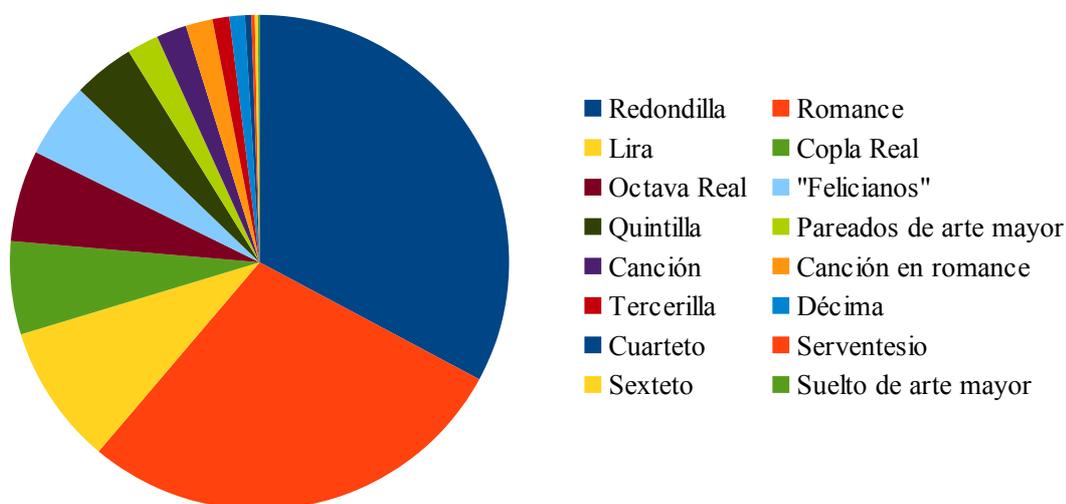
Acto III: Redondillas (1206-1237; 1258-1321; 1539-1626; 1678-1685)
Romance (1322-1517; 1627-1677)
Endecasílabos pareados (1238-1257; 1518-1538)
Octava real (1686-1693)
Copla real (1694-1813)
“Felicianos” (1814-1837)

JORNADA III:

Acto IV: Redondillas (1838-1869; 1996-2027; 2058-2101; 2107-2114; 2120-2267)
“Felicianos” (1870-1987)
Lira (2028-2057)
Quintilla (2102-2106; 2115-19)
Décima (2268-2277)
Suelto de arte mayor (2278)
Cuarteto (1988-1995)

Acto V: Redondillas (2279-2390; 2398-2406; 2479-2518)
Octava real (2391-2397; 2427-2465; 2696-2726)
Décima (2407-2426)
Pareados (2466-2477; 2586-2635)
Romance (2519-2585)
Canción (2636-2641)
Canción en romance (2642-2694)
Suelto de arte mayor (2695)

Gráficamente queda así resumido:



Las dos observaciones más importantes que es posible hacer son, primero, la variedad métrica y, segundo, que prevalece la redondilla (36,3%), exactamente como en la *Tragedia*. A seguir el romance (31,2%), la lira (10,1%), la copla real (6,7%), la octava real (6,6%), el verso “feliciano” (5,3%), la quintilla (4,3%), los pareados (2,2%), la canción (2%), la canción en romance (1,8%), la tercerilla (1,21%), la décima (1,08%), el cuarteto (0,4%), el serventesio (0,25%), el sexteto (0,21%) y el endecasílabo suelto (0,1%). Se mantiene la alternancia entre arte mayor y arte menor, por consiguiente, tampoco en la *Segunda Parte...* parece triunfar el clasicismo que la autora defiende.

Ahora bien, pasando al valor semántico de cada rima, por lo que se refiere a los metros ya encontrados en la *Tragedia*, es decir la redondilla, la octava real, el romance, la quintilla, la canción, el soneto, el cuarteto, el sexteto, la lira y los endecasílabos, remitimos al apartado anterior, porque Feliciano mantiene el uso de cada una en la *Comedia*. Vamos a ver, en cambio, las rimas nuevas, especialmente las que parecen haber salido del ingenio de esta brillante escritora.

La ‘copla real’ forma parte obviamente del grupo de las coplas (Domínguez Caparrós, 2002, 86-87):

Por lo que se respecta a las coplas en verso octosílabos, sus principales tipos son las de arte menor, la castellana, la real y la mixta. [...] La copla real, también

llamada en tiempos de Cervantes redondillas castellanas y décima, combina diez octosílabos en dos quintillas con rimas independientes. [...] De la copla real hay ejemplos desde principios del s. XV [...] la lírica y el teatro del Renacimiento emplean mucho esta estrofa en distintos esquemas de rimas.

El mismo estudioso documenta (89) que la copla real fue muy utilizada por Cervantes en *La Galatea* con el equema *ababa.ccddc*. Cantero (2012, 267) explica que

La copla real se presta [...] en el teatro como *punto de ataque*, es decir, escenas apartenamente inocentes [...] pero que recogen la preparación o el arranque de lo que se convertirá en un gran conflicto o tendrá importantes consecuencias.

Y en nota aclara que:

Muchas veces, más que la rima, lo que distingue la copla real de la quintilla suelta es la enunciación de un mismo concepto en la extensión global de los diez versos, es decir, la creación de una unidad semántica que agrupa claramente las dos estrofas, tengan la secuencia de rima que tengan. Es digno de mención también el que a dicha formación le dio Menéndez Pelayo el sugestivo nombre de *décima falsa*. [...] en efecto la distancia entre ambas estrofas es a veces muy poca.

En la *Comedia*, doña Feliciano la emplea con el esquema *abbab.ccddc* durante toda la escena en la que Ileda desafía a Birano, le quita el arnés y le obliga a bañarse en la fuente mágica, transformándose en una mujer:

[ILEDADA] Falso con esta tu espada
venganza de tí me diera
que por medio te hendiera
si a piedad inclinada,
que, al fin me amas, no estuviera;
y con esta y fuerte lanza
y tu arnés y mi pujanza,
defender y no pensara
-mi hermosura insigne y rara-
ser la que el primado alcanza.

Quítale el morrión.

Deja el yelmo para mí
pues feamente te está,
que mejor me asentará
y el trezado arnés que a tí.

Trábale de él para quitárselo

BIRANO ¡Mi Ileda!

ILEDA ¿Y replicará?
Haga que tal cuchillada
le dé con su propia espada
que le deje hecho el rostro
dos o tres ,como de mostro
y aún no quedaré vengada. (vv. 1694-1713)

A continuación, se producen esas «importantes consecuencias» citadas por Cantero, ya que también Beloribo se transforma en una mujer y, tanto él como Birano, caen víctimas de la persecución de Pan, Vertuno y Guasorapo, dando lugar a una escena muy cómica y caótica. Por lo tanto, la escena en copla real prepara la grotesca escena siguiente que culmina con la paliza que Beloribo y Birano les pegan a los sátiros para vengarse del acoso.

La décima se suele utilizar para la expresión de las emociones humanas. En la *Comedia* no aparece mucho, pero hay un momento que queremos poner de ejemplo, o sea cuando, en el Acto IV, Belidiana, Clarinda e Ileda escriben cada una un cartel con el fin de exaltar sus cualidades delante de los galanes. Ileda es la que se expresa mediante décimas:

«La bella y gentil troyana,
hija del celenio conde,
cuyo esfuerzo corresponde
a su beldad soberana,
a estos carteles responde
que su divina belleza
y no humana gentileza
no solo la palma gana
a Clarinda y Belidiana
pero a la naturaleza.
Esto hará conocer
a sus locos caballeros,
como a todos los guerreros
que no quieran conceder
principios tan verdaderos
la que sola escribir pudo
este cartel de este escudo
es la hermosísima Ileda
que a su amante dio la seda

cantando, no puede añadirse a lo que Beloribo dice, aunque métricamente el fragmento del verso «El dios de Delo» complete el anterior.

Para terminar este recorrido por la métrica utilizada por Feliciana en la *Tragicomedia*, vamos a tratar esos versos “felicianos”, que así nombramos inspirándonos en lo que Montoto (1915, 23) relata:

Por lo que refiere Lope de Vega, inventó unos versos llamados felicianos, de su nombre. Un escritor del siglo XVIII, tan escrupuloso como erudito, don José Luis Velázquez, en su obra «Orígenes de la poesía castellana» al hablar de la invención y variedad de los metros castellanos, dice, aludiendo a los *felicianos*: «También se llamaron *felicianos* no sé qué versos o copla que, según refiere Lope de Vega, inventó una dama llamada Feliciana, que disfrazada de traje de hombre estuvo algún tiempo en la Universidad de Salamanca».

Ahora bien, tal y como ya se comentaba en el apartado 2.1, por lo visto, todo parece una leyenda y Montoto declara no saber lo que realmente estos versos *felicianos* son. Deseamos llamarlos así, porque no es posible clasificarlos según los esquemas métricos conocidos y parecen salidos directamente de la creatividad poética de nuestra autora. Vamos a dar algunos ejemplos. El primero son dos estrofas, cada una formada por un suelto y dos pareados de arte menor:

Letra

«A quien penas y tormentos
a amor hacen compañía
morir por mí es alegría».

BELIDIANA Ya vive Ledo, que esperas
 en Maya marzo de amores
 y abril y mayo de flores. (vv. 590-595)

El segundo ejemplo es una curiosa tirada hexasilábica, que termina toda igual (consonántica) y que se remata con un endecasílabo:

De mi blanca armiño
con la cual me aliño
y de perlas ciño

de la noble mujer, honor es doble.
Mas tú, cobarde, ¿tú un pobre escudero
de febo Apolo su genealogía?

BIRANO A nadie debe nada un caballero
y quien penas por tí tantas padece,
algo merece.

Sale BELORIBO.

(...)

BIRANO Rey Beloribo,
por quien hoy vino
esta es la fuente
cuya excelente
virtud remoza a quien se lava en ella.

BELORIBO Bien se parece en su alegría bella.

*Lávase y parece quedar pelado, poniéndose otra media mascarilla de
rostro de mujer.*

ILED A ¡Buenas quedan las dos! bien me han pagado
la injuria que me hicieron sus carteles:
parecen retratadas con pinceles.
¡Qué bien las ha la fuente remozado!
Por un nivel están ambas peladas
y transformadas.
¡Voyme! que crean,
cuando se vean,
que me están viendo
y ambos creyendo
que no soy la que allí tienen delante...:
cada uno entenderá que ve a su amante. (vv. 1894-1928)

Parecen estrofas novedosas y creadas por la autora misma. Podrían inspirarse en la estrofa sáfica, una imitación de los metros clásicos, que se caracteriza por tres endecasílabos (acento en 4ª, 8ª y 10ª) y un pentasílabo con acento en la 1ª sílaba, sin rima o con rima en los versos 1º y 3º (Orive, Donate, 1997). “Podrían inspirarse”, porque las estrofas de Feliciano no siguen este esquema métrico, pero ambos son una combinación de 11+5. Hemos pensado en la sáfica por ser un tipo de rima culta y no común que pudiera corresponder al gusto de nuestra dramaturga. Observando el gráfico

que hemos puesto un poco más arriba, estos versos “felicianos” aparecen entre los metros mayormente empleados, con un total de 148 versos. Así que no solo ella creó unas estrofas “suyas” sacando probablemente partido de algún metro antiguo, sino que también las utilizó bastante, especialmente en el Acto IV donde en la Escena segunda y en una parte de la Escena tercera se observa la tirada 11+5.

Por lo que se refiere a los coros y a los entreactos de esta *Segunda Parte...*, la métrica es la siguiente:

- Coro I: se trata de una curiosa tirada de arte menor (6 sílabas) . Riman los pares y los impares quedan sueltos, un poco como en el romance:

Pues del cuerpo y alma
la mitad os di,
que otra repudio
con un necio sí.
Vos, mi bella Maya
sed el tahalí
que una ambas mitades
y decidme así:
vuestra soy, mi dueño,
gozad ya de mí
para vuestro yugo
me tenéis aquí. (vv.1-12)

- Coro II, III, IV: romance. Los últimos versos del coro III presentan una irregularidad, porque la rima deja de ser (é-a) y pasa a (é-o):

Que esa fue la causa, es cierto,
te puedes asegurar,
pues tú, mi peral, lo dices
debe de ser la verdad.
Fui a ver mi jardín
fui a ver mi peral
el uno y el otro
me dio su caudal.
Todo te lo envió
y el alma con ello
recíbelo, vida,
pues eres su dueño. (vv. 25-36)

- Coro V: dos cuartetos + un sexteto.

Por lo tanto, a diferencia de los coros de la *Primera Parte*... que se compusieron o en lira o bien en romance (í-a), los de la *Segunda Parte*... presentan una mayor variedad métrica, y hay irregularidades e invenciones de la autora, exactamente como se da en la *Comedia*.

Lo mismo pasa con los dos entreactos, ya que uno es en verso y el otro en prosa. Sobre el del texto en verso, nos detendremos en el apartado 5.5.4, donde lo analizaremos por ser un entreacto bastante peculiar.

Para terminar, vamos a comentar la segmentación de la *Comedia*. Doña Feliciano vuelve a proponer algunas de las “soluciones” dramáticas de la *Tragedia*, es decir, los vacíos escénicos son poquísimos y coinciden con el final de acto y no siempre el cambio estrófico se corresponde con el cambio de secuencia. Sin embargo, hemos notado que los personajes, esta vez, no se quedan en escena para introducir a los de la siguiente y que Apolo queda identificado mediante la canción, ya que la mayoría de los parlamentos suyos se dan en este metro. Vamos a poner algunos ejemplos, el primero lo hemos sacado del Acto I, cuando Belidiana se arrepiente por su infidelidad y se desahoga con Clarinda. En la misma secuencia aparecen bien la octava real, bien la redondilla:

CLARINDA	¿Queréis ver el dechado sobrescrito sin faltar una letra en esta haya, donde vuestro amador lo dejó escrito por memoria que entre las ninfas haya?
BELIDIANA	Un siglo ha, que me fuera de infinito contento repetirlo. Ya su Maya, a quien ama y adora, puede verlo.
CLARINDA	Yo no dejaré, prima, de leerlo; mas ¿quién os dijo que abraza Maya en amoroso fuego a vuestro olvidado griego?
BELIDIANA	¿Quién? El fuego de su casa. Iledilla, que llegó de España y dice, ella puso en la tela rueca y huso

y la tramó, urdió y tejió. (vv. 430-445)

Un momento interesante se da al principio del Acto V, al pasar de la conversación, materna y cariñosa, entre Maya y Venus, al dramático comentario de Juno sobre los gritos que empiezan a llegar de lejos, porque Ermila y Sinamber están llevando a cabo la matanza de Belidiana, Clarinda, Rogerio y Ercilio:

VENUS Yo a vos, Hesperia, y a Maya,
Juno, con continua vela
recibimos en tutela.
En amparo y atalaya
vuestras bodas son llegadas:
vos, Hesperia, a Beloribo;
vos, Maya, al príncipe argivo,
por los hados, estáis dadas.

JUNO ¡Oh, qué crueles desgracias!
¡No las acabéis, dejadlas!
Dieronles por las espaldas.
¡Vamos allá! Quedaos, Gracias,
y entretened las princesas
con estos niños, en tanto
que a aplacar vamos el llanto
y a cumplir nuestras promesas.

Vanse JUNO y VENUS y oyese ruido de lejos.

MAYA ¿Qué grita, estruendo, alarido
puede ser tanto?

VULCANO Aniquila
a sus príncipes Ermila
con Sinamber, su marido.
A Ercilio y Rogerio él,
y a Clarinda y Belidiana
–la fiera tigre inhumana–
dando están muerte cruel.
Guardaron diez y ocho años
su rabia hasta esta hora. (vv. 2287-2312)

La situación cambia drásticamente, pero se mantiene la redondilla. Además, el asesinato no se pone en escena, solamente se relata (relato ticscópico), al igual que la muerte de Adonis en el Acto II.

En resumen, si en la *Comedia* aparece una mayor variedad métrica con respecto a la *Tragedia*, hay menos cambios secuenciales, o sea, el trabajo de segmentación ha resultado más viable en comparación con la *Tragedia*, porque ha sido más sencillo identificar dónde una secuencia termina y empieza la otra, gracias o al cambio métrico o bien de la situación. Muchas veces una escena abarca solamente una o dos secuencias.

Antes de pasar al Entreacto en verso, quisiéramos contestar a una pregunta que ha surgido durante el análisis métrico: ¿hay personajes que hablan solamente en arte mayor o en arte menor? La respuesta es negativa. Los personajes pertenecientes a la aristocracia se expresan en ambas “artes” y esto aun lo testimonia la preponderancia de la redondilla y del romance, ya que son estos personajes los que protagonizan la *Tragicomedia*. Algunos, por ejemplo Apolo y Anfión, cantan mucho, así que de ellos es posible afirmar que la canción es la estrofa característica de sus parlamentos. Pero que sean príncipes, princesas, reyes, damas, escuderos o dioses, todos alternan el arte mayor con el menor, según la situación comunicativa. En suma, es el contenido del discurso y no la tipología de personaje el que determina la elección de una estrofa en lugar de otra.

5.4.3 Entreacto en verso

El Entreacto I de la *Comedia* tiene la peculiaridad de ser el único en verso de los cuatro que Feliciano compuso para su *Tragicomedia*. Resulta interesante la variedad métrica de la que se compone. Vamos a poner la relación de estrofas:

endecasílabos pareados (vv.1-14)

romance (á-o) (vv. 14-54)

canción (vv. 55-82)

“felicianos” (un suelto y dos pareados de arte menor) (vv. 83-116) con una irregularidad desde el v. 107 hasta v. 110 (dos sueltos, dos pareados)

sueltos (vv. 117-120)

“felicianos” (un suelto y dos pareados de arte menor) (vv. 121-123)

romance (é-e) (vv. 124-247)

lira (vv. 248-262)

romance (é-e) (vv. 263-266)

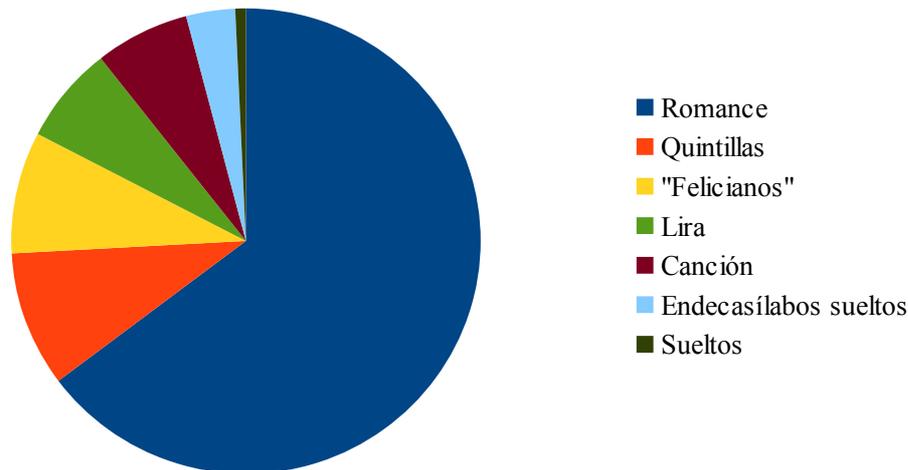
lira (vv. 267-281)

quintillas (vv. 282-321)

romance (á-o) (vv. 322-378)

romance (í-o) (vv. 379-425)

Al igual que para la *Tragedia* y la *Comedia*, vamos a indicar los porcentajes que cada estrofa alcanza y los representamos gráficamente. El porcentaje de uso es el siguiente: romance 64,73%, quintillas 9,42%, versos “felicianos” 8,45%, lira 6,76%, canción 6,52%, endecasílabos sueltos 3,38% y versos sueltos 0,72%. De nuevo, la métrica popular prevalece con respecto a la de arte mayor, según se puede bien observar:



Tanto la elección como el empleo de cada estrofa recalca el que hemos visto anteriormente en la *Tragedia* y en la *Comedia*: el romance para los relatos, la lira para las escenas con matices mitológicos y bucólicos, los endecasílabos para los discursos sentimentalmente más elevados...pero todo en clave satírica. Sin duda alguna, es curioso que los personajes de un entreacto hablen en verso, de arte mayor inclusive.

Los entreactos son una orgía de palabras. El lenguaje liberado de todas las convenciones de decoro social y literario, se sale de todos los cauces y se convierte en el verdadero protagonista de la obra. [...] Todos los recursos de la

retórica barroca puestos al servicio del absurdo. (Doménech, González, 1994, 181-182)

Este peculiar entreacto parece ser una burla del arte poético mismo. De hecho, los personajes “disertan” de borracheras, de fiestas desenfrenadas, se inventan palabras, usan la mitología para discursos sin sentido. Esto salta a la vista nada más empezar, donde los elegantes endecasílabos se utilizan para un sarao:

- APOLO Y PAN En combite de Midas hecho al dios Baco,
beba hasta que caiga todo borracho.
- TODOS En combite de Midas hecho al dios Baco,
(*cantando*) beba hasta que caiga todo borracho.
- APOLO Y PAN En combite de Midas hecho a Sileno
(*cantando*) todos los combidados se vuelvan cueros.
- TODOS En combite de Midas hecho a Sileno,
(*en sarao*) todos los combidados se vuelvan cueros.
- APOLO Y PAN En combite de Midas do está Timolo
(*cantando*) los demás borracheen y él juzgue sobrio.
- TODOS En combite de Midas do está Timolo,
(*cantando*) los demás borracheen y él juzgue sobrio.
En combite de Midas hecho al dios Baco,
beba hasta que caiga todo borracho. (vv.1-14)

Obsérvese la siguiente lira, en la que se desacralizan a los dioses, el amor y el valor poético mismo de esa estrofa:

APOLO ¡Oye sabio Timolo!
(*Cantando*) ¡y tú, Midas, también oye mi canto!
Pues desafía a Apolo
del cielo con espanto
un coronado sátiro de acanto.
Mi línea al alto cielo
suspendido cuando Júpiter tonante
en el trinacrio suelo
el escuadrón gigante
sepultó en las cavernas de Mimante.
No es célebre trofeo

vencer de Pan la rústica zampona,
otro es ya mi deseo:
sanar de la ponzoña
que en mí infundió de amor, Poltrón, la roña.

(vv. 266-281)

En suma, que sí se mantiene ese valor semántico de las estrofas tal y como lo podemos apreciar en la *Tragicomedia*, pero todo cobra un sentido irreverente, como si Feliciano hasta se “autoburlara” de su arte y, por consiguiente, de sí misma.

Al fin y al cabo, parece que nuestra autora no fuese solamente esa escritora seria y coherente como quiso dar a entender en la “Carta Ejecutoria” y en “A los lectores”. Y esto se puede constatar en dos niveles: el que acabamos de comentar, o sea, que Feliciano ironiza sobre el arte poético que ella misma produce y, en segundo lugar, que el metro triunfante es la redondilla, no el clásico. Esta incoherencia entre su preceptiva y su efectiva manera de componer seguramente se explicaría tomando en cuenta la época en la que vivió, donde el interés se dirigía hacia el *Arte nuevo* y no al arte “viejo”. Por mucho que ella pudiese defender la pureza del arte clásico, tendría que adaptarse a la moda, o, por lo menos, en parte, si deseaba que alguien leyera o incluso pusiera en escena su *Tragicomedia*.

5.5 Recursos estilísticos

El sustantivo y sus derivados que mayormente hemos estado empleando a lo largo del presente trabajo para cualificar la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es el de “complejidad”.

La complejidad se nota a primera vista, solamente hojeando el texto de la *Tragicomedia* y tal impresión se va consolidando a medida que entramos en el drama, por la largueza, la estructura y, según acabamos de ver, la métrica. Por consiguiente, no sorprenderá si vamos a hablar también de la complejidad del estilo poético de doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Sin duda, no se podía esperar lo contrario de una partidaria del clasicismo que dirigió su obra a un público selecto.

La idea que ha venido formándose leyendo sus versos, es que el estilo de Feliciano se inspira en el de don Luis de Góngora. En el listado de los libros que formaban la biblioteca del segundo marido de Doña Feliciano –Francisco León Garavito– aparecen *Las firmezas de Isabela* (1610) y *La famosa comedia de las burlas y enredos de Benito* (¿1593?), atribuidas al poeta cordobés⁶⁸. Es muy probable que nuestra autora conociera también *El doctor Carlino* (1613), ya que pertenece a la época de la redacción de la *Tragicomedia* (1599-1619). Además, en aquella maravillosa biblioteca había otros grandes autores que sin duda alguna inspiraron los versos de doña Feliciano, tal como Miguel de Cervantes (*Las novelas ejemplares* y *Don Quijote*) y Ludovico Ariosto (*Orlando Furioso*). Y no olvidemos que seguramente conocía a los preceptistas que se estudiaban en la época⁶⁹.

Sin embargo, hay un detalle importante que no puede escaparse: si nos fijamos en las fechas de inicio (1599) y de conclusión (1619) de la composición de la *Tragicomedia*, no será posible limitar la inspiración de Feliciano a estos tres grandes autores, especialmente a Góngora. La obra del poeta cordobés no vio la luz hasta su muerte (1627), hasta entonces habían circulado los manuscritos y no sabemos si estos estuvieron al alcance incluso de doña Feliciano Enríquez de Guzmán. De todas formas, habiendo ella empezado a redactar su drama en 1599 y ya adoptando ese estilo que luego mantendría hasta el final, la hipótesis más lógica que podemos lanzar es que su manera de escribir simplemente reflejaba no tanto a un autor en concreto, sino la moda de la época. En efecto, García-Page Sánchez (1994, 221), en relación a dos estructuras

68 En realidad, aún quedan dudas sobre la efectiva autoría, porque se ha lanzado la hipótesis de que Lope de Vega sea el autor. En el portal de datos bibliográficos de la BNE se comenta lo siguiente: «Las burlas y enredos de Benito impresa en 1613 y 1617 en el tomo "Cuatro comedias famosas de Don Luis de Góngora y Lope de Vega", en el que las comedias figuran anónimas; representada en 1593 con el título "Los enredos de Benitillo"; manuscrito en la BNE cuyo título dice "Las burlas de Benitico: es de Benavides" (debe entenderse el propietario del ejemplar porque Luis de Benavides era un cómico que no escribió comedias); Del examen interno de esta comedia se deduce que no debe de pertenecer a Lope». En el caso contrario de que sea del Fénix, de todas formas, «la atribución a Lope requiere un detenido estudio». <<http://datos.bne.es/obra/XX4898773.html>> [20/04/2020].

69 «Además de Gracián, debemos recordar a otros tratadistas españoles relacionados con la Retórica: Luis Alfonso de Carballo, Bartolomé Jiménez Patón, Francisco Cascales, Francisco Novella, Jacinto Carlos Quintero, Agustín de Jesús María, Francisco Alfonso Covarrubias y Jiménez Patón.» (Hernández Guerrero, 2004, 46).

típicas gongorinas, la “construcción especular” y la “comparativa continua”⁷⁰, argumenta que:

Se ha intentado conocer algunos aspectos de la sintaxis gongorina, procurando así completar mínimamente la labor iniciada por D. Alonso; tales aspectos se centran en el análisis y la descripción de dos construcciones sintácticas en extremo artificiosas bien conocidas por los poetas áureos. [...] Góngora practicó tales recursos en toda su trayectoria poética, si acaso más intensamente a partir de 1612; entre otras razones, porque a esa segunda época corresponden sus poemas más extensos: cuanto más largos son los textos, mayores son las probabilidades de que aparezcan fenómenos de tal naturaleza.

La afirmación «bien conocidas por los poetas áureos» y la última frase sobre la largueza de los textos son interesantes, porque nos confirmaría la línea estilística que doña Feliciano abrazó, pese a su inclinación por la escuela clásica. Y tratándose de una tragicomedia muy larga, allí estriba la motivación de tantos recursos retóricos, porque es cierto que cuanto más extenso es un texto, más espacio un autor tiene a disposición para ingeniarse.

Seguramente, Feliciano leyó a Góngora y a sus contemporáneos, porque en casa del segundo marido había libros de aquellos escritores, pero con don Francisco no se casó hasta 1619 y ya llevaba veinte años redactando la *Tragicomedia*. A eso hay que añadir la consideración sobre las fechas de impresión de la obra tanto de Góngora como de Cervantes, las cuales aparecieron después de 1599. Nuestra autora sabía leer y escribir y ciertamente pudo haber leído mucho para conocer las modas literarias que se ofrecían a su alrededor. Ese bagaje cultural fue el punto de partida para la composición de su obra, construida sobre estructuras de sus tiempos y enriquecidas con su personalidad y su impresionante talento.

En resumen, dentro de la corriente aurisecular doña Feliciano se conformó con el estilo en voga en el Barroco. La estructura del drama es clásica, pero no se puede decir lo mismo de su manera de hacer poesía. Sin embargo, hay que usar el verbo “conformar” con cuidado cuando se habla de esta autora. De hecho, ella escogió la dirección contracorriente con respecto a Lope de Vega y la más “críptica”, puesto que su

70 «Estructuras que podrían describirse, en virtud de su propia definición, como dos manifestaciones particulares del *hipérbaton*: la una, por cuanto invierte el orden de los sintagmas conformantes; la otra, por cuanto disloca o transpone uno de los términos de comparación. Inversión y trastrocamiento están justamente en la base del concepto de *hipérbaton*.» (1994, 204-205).

arte no sería para todos. A este propósito, Reina Ruiz (2010) explica que Góngora, Cervantes y Enríquez de Guzmán serían tres voces «discordantes de la monarquía cómica», debido a la defensa que los tres hicieron de un estilo contracorriente con respecto al *Arte nuevo de hacer comedias*. La investigadora (2010, 936) ve hasta una paradoja que se produjo en aquellos tiempos:

Si el *Arte nuevo* de Lope es nuevo porque se desvía de la poética aristotélica y establece un modo distinto de hacer comedias en España, cuando se impone como norma, deja de ser nuevo. De este modo, tanto Cervantes como Góngora y Feliciano [...] producen un teatro nuevo con características innovadoras y hasta cierto punto experimentales, puesto que su lectura o posible puesta en escena requeriría un mayor esfuerzo de comprensión por parte de la audiencia [...] a diferencia de la linealidad y claridad estructural y argumental de la fórmula lopesca.

Ahora bien, que la manera de hacer teatro de doña Feliciano sea innovadora parece un poco “excesivo”, pero de lo que sí estamos seguras es que ella pudo experimentar y ponerse a prueba como poetisa, desafiando la corriente del *Arte nuevo* y entre sus experimentaciones hallamos aquellos versos que hemos bautizado como “felicianos”. Por eso, es importante haber aclarado que Enríquez de Guzmán no copió a Góngora, ni a los demás genios literarios de su época: como todos los artistas ella tomó inspiración en esos elementos y los hizo objeto de un tratamiento personal con el fin de dar su propio “toque” a la obra. Recordamos que la *Tragicomedia* se caracteriza por un gran lirismo, a través del que la autora dio voz a sus sentimientos y a sus inquietudes. Sabemos que se trata de una composición autobiográfica, y, por lo tanto, sería absurdo que ella hubiese expresado su interioridad mediante el estilo de otro escritor. Como toda obra artística, la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* es única y únicas son todas las partes que la configuran, a partir del lenguaje: la palabra, que es el pilar sobre el cual el teatro se rige. Escribe Dolfi (2002)⁷¹:

Es evidente que el teatro de Góngora, comparado con el de los dramaturgos de su época, es para el lector (o para el hipotético espectador) un teatro difícil, intencionadamente dirigido, como sus versos, a un público selecto. Sus comedias, aunque siguen la finalidad lúdica típica del género y fundan sus

71 El artículo lo he consultado en internet: «Luis de Góngora: un “Arte nuevo de hacer comedias” diferente» en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/luis-de-gongora-un-arte-nuevo-de-hacer-comedias-diferente—0/html/240ea099-e1d1-4e74-b71b-a89ede39f9c5_5.html#I_0_> [24/03/2020]. La versión original aparece en la revista “Calíope” Vol. 8, No. 1 (2002): págs. 37-54.

enredos en temas del todo acostumbrados, como el honor y el amor, obligan a un esfuerzo de reconstrucción y de descodificación indudable, puesto que los antecedentes y la acción se ofrecen a menudo de manera fragmentada o indirecta y el diálogo se complica llenándose de alusiones y de figuras retóricas. [...] Un teatro éste gongorino, en suma, «clásico» y culto, donde el elemento retórico y lírico se añaden al estructural para elevar el género dramático a una medida épica; y donde nos parece importante seguir, al lado del ritmo escénico de la acción -con los personajes que salen y entran (y que la moderna división en escenas subraya)-, también aquel otro, más sobrentendido compás del texto que por su misma definición el teatro en verso nos ofrece, es decir el ritmo de la poesía.

Es cierto que doña Feliciano se ubica en el grupo del estilo gongorino, pero no debemos interpretar sus versos como un simple “corte y pega” de la lírica del maestro cordobés, porque ya tenemos a disposición unas cuantas evidencias de su talento poético. Además, como se ha explicado algunos apartados más arriba, no hay que olvidar las fechas de composición de la *Tragicomedia*, en particular la de inicio, muy anterior a su casamiento con don Francisco (y al acceso a su biblioteca) y a la publicación de algunas de las joyas de la literatura española que, por lo tanto, Feliciano no podía tener en sus manos ya en 1599.

Ahora bien, antes de empezar con el análisis de los recursos literarios estilísticos, es preciso señalar dos puntos importantes. Primero, que las figuras retóricas que Enríquez de Guzmán utilizó no son exclusivas de ella, sino que caracterizan a la generación entera de los poetas de aquella época histórica. Cada escritor accedía a las modas y a los códigos literarios en voga para hacerlos suyos, de ahí que la aliteración, la paronomasia, la apóstrofe etc. no definan solamente la producción de doña Feliciano, sino de todos sus contemporáneos. Desde luego, ella los combinaría de una manera diferente con respecto a otro autor, según sus necesidades tanto literarias como íntimas. Segundo, deseamos advertir que no se realizará un catálogo completo del universo retórico guzmaniano, puesto que a eso se le tendría que dedicar un trabajo exclusivo, aparte. Aludiremos a los recursos más importantes y peculiares con el fin de dar una idea del estilo. Otro aspecto interesante que emergerá del análisis será la cantidad de puntos en común que la *Tragedia* y la *Comedia* tienen a nivel estilístico. Ya hemos visto en el apartado sobre la métrica que la *Comedia* presenta una mayor variedad de rimas que la *Tragedia*: ¿será lo mismo desde el punto de vista retórico?

Sin más preámbulos, empezamos el estudio y lo vamos a dividir en tres grupos: los recursos fónicos, los morfosintácticos y los léxico-semánticos.

5.5.1 Los recursos fónicos

Se trata de los recursos que tienen que ver con el sonido, o sea, que el poeta utiliza la fonética para resaltar el contenido de lo que está escribiendo.

En la *Tragedia* encontramos la aliteración: «¡Oh, infame hiedra! En tus ramas / más amarga que retamas» (vv. 167-168 *Tragedia*); «si el nombre del torneo no me turba / no me alborota, hiela y me conturba» (vv. 591-592 *Tragedia*); en el primer caso la repetición de /r/ (vibrante alveolar múltiple) y de /t/ (vibrante alveolar múltiple) hace hincapié en el duelo que el personaje siente, mientras en el segundo transmite aturdimiento. La aliteración aparece también en la *Comedia*, desde los primeros versos: «Canta, Apolo, la canción / que aquí escribió Clarisel / cuando con ansia cruel / partió y dejó el corazón» (vv.1-4 *Comedia*). Otra vez la repetición de /r/, /t/ y /s/ (fricativa alveolar sorda) transmiten la angustia que el príncipe griego sintió al alejarse de Belidiana cuando dejó Arabia.

La paronomasia es una figura muy utilizada por Enríquez de Guzmán, evidentemente porque le ofrecía la oportunidad de jugar con las palabras. Se trata de un expediente retórico común en el Barroco, que alcanzó el apogeo con Luis de Góngora, según Carreira Vérez (2010, 107-109) demuestra:

La paronomasia, algo que Góngora, en principio, comparte con poetas, prosistas y oradores [...]: una figura simple de tipo verbal, más común en el estilo satírico o jocoso, y que no suele ir más allá de la mera ocurrencia o exhibición de ingenio. Dicho de otra forma, si la paronomasia aparece en un texto, es solo porque un significante atrae a otro con el que está asociado fonéticamente en el mismo paradigma; el escritor selecciona ambos y los hace compartir sintagma, esperando que del choque de similitudes y diferencias surja la sorpresa. Góngora nunca se va a contentar con ella, sino que, con un peculiar tratamiento, convertirá la paronomasia en instrumento eficaz gracias a una motivación semántica que justifica la existencia de sus dos caras. [...] Las paronomasias son aquí cualquier cosa excepto juegos gratuitos u ornamentales; bien al contrario de lo habitual, sin ellas el poema no podría existir.

Doña Feliciano no utiliza la paronomasia solamente en contextos cómicos, sino también en circunstancias de tensión o bien de reflexión. Es uno de los recursos que predominan en toda la obra y esto la acerca al gran poeta cordobés. Veamos algunos ejemplos: «Clarisel para que el nombre / no deje que aquí haya hombre» (vv. 70-71 *Tragedia*) donde «nombre» y «hombre» son palabras fonéticamente parecidas pero con un significado distinto;

Compendiosa con brevedad la nota
de tu grandeza dándole noticia
y el cofre al punto a Ileda, mi devota,
se entregue que no entienda la malicia,
si no te la conmueve y alborota
no rinde y vence poco la milicia.
Entiendo del amor poco sus leyes
que a los vasallos ligan a los reyes. (vv. 569-576 *Tragedia*)

Este fragmento lo pronuncia Beloribo cuando se le ocurre poner un billete de amor en el cofre de las joyas de Ileda destinadas a las dos princesas. Como veremos en el siguiente apartado, «nota» y «noticia» se relacionan mediante la 'derivación'. «Malicia» - «milicia» y «leyes» - «reyes» forman dos paronomasias: el resultado no es solo un juego de palabras, sino que vehicula una sabia verdad, es decir que el amor está reglamentado por normas misteriosas que valen para todos y que sobrepasan las fronteras sociales. En la *Comedia* se aprecian versos como estos: «Si el marido es noble / de la noble mujer honor es doble» (vv. 1904-1905 *Comedia*) y un precioso juego de rimas entre la última palabra de los versos y otra interna (la cursiva es nuestra), donde no hay nada de jocosos, sino que se trata de un discurso intenso, sentimentalmente profundo:

Yo os devuelvo su *proceso*
que de quien tal *exceso* a vuestros *ojos*
ha hecho, estos *enojos* y otros *tales*
se esperan *iguales* y yo *propia*.
Aunque parezca *impropia* la *sentencia*
de hermana y en *ausencia* y sin *oirlo*,
pues ha sido *loquillo*, le *condeno*
a ser de vos *ajeno* y que otro *esposo*,
no menos que él *hermoso*, vuestras *bodas*
goce y las *glorias* todas de la *tierra*

Ambos ejemplos tienen en común la toma de conciencia de Belidiana: en el primer caso que algunos problemas suyos proceden de sus padres; en el segundo que, debajo de tanto enfado y rabia, su corazón sigue latiendo por el príncipe griego. La paronomasia haría hincapié en la etapa de crecimiento personal de la dama, quien se da cuenta, gracias a la ayuda de su prima Clarinda, de unos aspectos de su vida íntima que antes ignoraba.

La paronomasia puede combinarse con las metáforas: «Y aunque fuiste atalaya / de otra atalaya, quédate y tú o haya» (vv. 38-39 *Comedia*), donde por “atalaya” se entiende a la dama, por ser simbólicamente la torre carcelaria en la que el corazón del galán se encuentra preso.

5.5.2 Los recursos morfosintácticos

Nos desplazamos al plano de los juegos con la morfología o bien la sintaxis de las palabras. En toda la *Tragicomedia* abunda el hipérbaton, puesto que su uso tiene que ver con la rima y la métrica. Tratándose de un texto en verso, este recurso no es solamente un artificio lingüístico, sino también una elegante e ingeniosa manera de preservar la rima, o bien de enfatizar ideas y conceptos.

Mayoral propone la siguiente definición de hipérbaton (1994, 147-150):

Designa toda alteración de las regulares “relaciones de contigüidad”, tanto entre los elementos de un constituyente sintáctico (núcleo y complementos), como entre los propios constituyentes entre sí en el interior de una estructura oracional. [...] Pueden adoptarse en principio las dos variantes de la formulación que se propone: $AB \rightarrow A [x] B$ o $AB \rightarrow B [x] A$ en donde con [x] se representa la inserción de un elemento ajeno a la relación sintáctica que vincula [...] A y B.

Según se comentaba en la introducción a este capítulo, García-Page Sánchez estudió en Góngora dos tipologías de hipérbaton: la “construcción especular” (1994, 206), es decir, la inversión del orden de los sintagmas, que culmina en el quiasmo (uno de los ejemplos que trae a colación es «por el cielo seremos convertidos / *en Géminis vosotras / yo en Acuario*») y la “comparativa continua” (1995a, 168), donde la inversión interesa los términos de comparación: «los morfemas, por algún tipo de inversión o

desplazamiento, aparecen en la secuencia de forma continua, i.e., inmediatamente consecutivos (...*más que...*)». Ya apuntó que (168-169):

Cabe igualmente indicar que en latín ya se conocía la construcción comparativa que presenta agrupados los morfemas de comparación (*magis/minus/plus...quam*) [...]. Si en la poesía latina se destacaba como un fenómeno recurrente, es presumible que el grado de intensidad alcanzado en los Siglos de Oro se deba fundamentalmente a la influencia renacentista y especialmente al modelo petrarquista, tal como sucede con otras convenciones artísticas. A esta razón habría que sumar otras posibles causas, como el tipo de género y las convenciones métricas (ritmo, tipo de estrofa y de verso,...).

En otro trabajo con el mismo objeto de estudio, pero dedicado a Cervantes (1995b, 99-100), García-Page Sánchez comenta que:

Aunque Cervantes practicó, primordialmente en sus comienzos, la poesía lírica castellana de corte popular y tradicional, su obra se va a ver pronto influida por los cánones y códigos vigentes de la poesía renacentista —española (Garcilaso, fray Luis, etc.) e italiana (Petrarca, Bembo, etc.)—, pero también por las convenciones, poco innovadoras, de la lírica manierista (p.e., Herrera) y, sobre todo, barroca (p.e., Góngora), en la que los procedimientos constructivos heredados se acumulan, se condensan, se retuercen incluso. [...] Cervantes prodiga ciertas construcciones hiperbáticas regidas por la inversión o la transposición, como las comparativas «continuas» o las estructuras «especulares».

Doña Feliciano fue contemporánea no solo de Góngora, sino también de Cervantes y de toda esa generación de poetas que indudablemente compartían las fuentes literarias y las inspiraciones. Por consiguiente, el uso que la autora hizo no solo del hipébaton, sino de los recursos retóricos, en general, seguramente sea posible encontrarlo aun en la mayoría de sus contemporáneos. En esto no fue una innovadora, pero consiguió darle su “toque personal”, tal y como se decía más arriba.

Teniendo debidamente en cuenta esta premisa, vamos a ver las estructuras más frecuentes que caracterizan los hipébatos en la *Tragicomedia*. Hemos observado bastantes casos de comparativa especular: «Ellos en el campo y yo / con aguda espada y lanza» (vv. 1998-1999 *Tragedia*); «Ya se juntan, ya se apartan» (v. 1735 *Tragedia*); «¿Mas yo, Ermila y diligente, / tú, Sinamber y remiso?» (vv. 2178-2179 *Tragedia*); «y perderéis Grecia y él a Arabia» (v. 2889 *Comedia*); «que tu prisión me aflige y no la mía» (v. 2915 *Comedia*). Algunos ejemplos de quiasmo:

DILINARTE	Maravillosa <u>cautela</u>.
USLANO	<u>Cautela</u> maravillosa, sumamente ingeniosa. (vv. 1988-1990 <i>Tragedia</i>)
ADONIS	Fuerte <u>competidor</u> es.
VENUS	Si él es <u>competidor fuerte</u>, mas fuerte y brava es la muerte y tú más fuerte después. (vv. 3113-3115 <i>Comedia</i>)

Mayoral (1994, 151-154) y García-Page Sánchez (1995b, 103-112) distinguen varias clases de hipérbatos en base al elemento que se ve trasladado a otro sitio respecto a la sintaxis normal. Los más comunes en la *Tragicomedia* son aquellos formados por los constituyentes nominales interpuestos: «que aire al de Criselo dé» (v. 1976 *Tragedia*); «Juré a Júpiter venganza / de la princesa tomar» (vv. 2107-2108 *Tragedia*); «es el ser / el hombre de la mujer» (vv. 2799-2800 *Comedia*) «¿Era Adonis a quien tú, bella aurora, / la mano en él de esposa concedía?» (vv. 2930-2931 *Comedia*) y aquellos que presentan una alteración del sintagma verbal: «que no quedó soldado descontento» (v. 683 T); «que paz perpetua ya asentada queda» (v. 692 *Tragedia*); «justado habiendo antes / si en la justa vencido no se viesen» (vv. 1450-1451 *Tragedia*); «De sus lanzas el recibido encuentro / nuestro premio será» (vv. 1475-1476 *Tragedia*); «No hay ley / que a quien no delinquirió acuse» (vv. 1547-1548 *Tragedia*); «A la princesa de Arabia / Criselo salud envía» (vv. 1842-1843 *Tragedia*).

Por lo que se refiere a la comparativa, en la *Tragicomedia* aparece casi exclusivamente la “normal” (*más...que*) en lugar de la “continua” (*más que.../menos que...*), por ejemplo:

Señor, otra probación
daré yo, más verdaderas
que esa es frágil y ligera
y no eficaz presunción. (vv. 1988-1991 *Tragedia*)

El más firme, leal y buen amigo
que el hijo bello ha visto de Latona

(vv. 3384-3385 *Comedia*)

Y porque no hay más justa y santa pena
que aquella que al autor propio condena.

(vv. 3469-3470 *Comedia*)

En general, doña Feliciano empleó el hipérbaton en sus distintas manifestaciones no solamente con un fin rítmico o bien de adorno, sino también para resaltar un término, un concepto. Por ejemplo, si nos fijamos en los versos 1981-1984 *Tragedia*, el hecho de haber desunido el “que” del adjetivo genera un encabalgamiento que subraya “verdaderas”, porque el personaje desea ser diferente y mejor que los demás.

Otra figura importante es la anáfora, es decir, la repetición de uno o más términos al principio del verso: «Que temas, siendo quien eres, / que haya alguna en la mujeres / que nos rindas a un suspiro» (vv. 118-120 *Tragedia*); «Y eres príncipe como ella / y gallardo, si ella es bella / y gentil, si ella es hermosa» (vv. 122-124 *Tragedia*); «Ni el ébano es tan oscuro / ni el fresno y roble tan duro / ni tan triste el negro álamo.» (vv. 163-165 *Tragedia*);

¿Quién en la cárcel y prisión consuelo?
¿Quién halló libertad en la cadena?
¿Quién gloria en el tormento y en la pena
descanso y no aflicción y desconsuelo?
¿Quién en la muerte alegre y claro el cielo?
¿Quién en la conjunción la luna llena?
¿Quién en la tempestad, clara y serena,
la luz del norte y del señor de Delo?
(vv. 3177-3184 *Tragedia*)

Este fragmento se estructura así: tres versos que se abren con la anáfora y el cuarto verso es la prolongación del anterior y rompe la anáfora. Dicha disposición quiere hacer hincapié en la desesperación del enamorado, también repitiendo la conjunción «y» (polisíndeton), que ya de por sí suele enfatizar lo que se está diciendo, en este caso el sentimiento de pena. Se trata de una serie de preguntas retóricas a las que

se responde con “nadie”. Una estructura bastante similar la hallamos en el fragmento siguiente:

Sé que ya no puedo ver
en el espejo hermosura,
sé que es corta mi ventura
y que no me sé entender (vv. 238-241 *Comedia*)

Los versos 238 y 240 empiezan con «sé», mientras que los versos 239 y 241 los completan respectivamente. En el verso 241 «sé» se niega, creando un contraste en la capacidad de entendimiento del personaje enamorado y, por lo tanto, que ha perdido el juicio. En el ejemplo a seguir se subraya la actitud sin sentido del personaje:

ni pedis bien, ni él se entiende
ni yo entiendo su querer (vv. 1799-1800 *Tragedia*)

Mientras que aquí se remarca la superioridad de Clarisel con respecto a otros caballeros:

más valiente, guerrero más brioso
más afable, amoroso, más discreto
más en todo perfecto que sería (vv. 2729-2731 *Comedia*)

Prosiguiendo con las repeticiones, aparecen también la anáplosis (la reiteración de la palabra que cierra el verso y se incorpora al comienzo del siguiente): «Poderoso rey, tu honra, / tu honra se menoscaba» (vv. 715-716 *Tragedia*) y viceversa: «Yo, vuestro primo dichoso, / feliz en ser primo vuestro,» (vv. 1685- 1686 *Tragedia*); el políptoton (la reiteración de una palabra) en el mismo verso: «de tu deseo y del deseo mío» (v. 641 *Tragedia*) «morir tiene, ha de morir» (v. 2072 *Tragedia*) y en forma de derivación: «Do no se han de agradecer / que agradecimiento pueden» (vv. 462-463 *Tragedia*), «eres digno de emprender / espesa de tanto precio» (1723-1724 *Tragedia*) en ambos casos el verbo genera el sustantivo. El valor semántico de las repeticiones es el de remarcar la importancia de lo que se está diciendo. A seguir, se juega con el adjetivo “justo”, el verbo “mandar” y con el sustantivo “culpa”:

[BELIDIANA] ¿Atrevimiento tan grande
disimular será *justo*?
Ni es *justo*, ni de ello gusto
aunque el cielo me lo mande
que, en mandarlo, sería *injusto*. (vv. 2057-2061 *Tragedia*)

[BELIDIANA] Y aunque sé que *culparme* no debieran
ni sin *culpa* pudieran propia suya.

CLARINDA ¿Sin *culpa* propia? ¿Cuya? (vv. 2711-2713 *Comedia*)

Otro recurso morfosintáctico que caracteriza la *Tragicomedia* son los apodos cultos, especialmente a la hora de nombrar a personajes y lugares míticos, cargados de un sentido que va más allá de la apariencia. Véamos algunos ejemplos: «El dios de Delo» (Apolo); «Cintia», «Cipria diosa», «Ericina» (Venus); «Gradivo» (Marte); «tonante soberano» (Júpiter); «Berecintia» (Cibeles); «de Titón la esposa» (Aurora); «Macedón» (Beloribo); «Grande egioco» (Clarisel); «achivo suelo» (Grecia), «el río Betis» (Guadalquivir), «lucido planeta» (la Luna), «el can trifauce» (Cerbero)...

Nos podemos olvidar la perífrasis, a través de la que se alude a una realidad. Es un recurso muy utilizado tanto por los poetas como por los dramaturgos del Seiscientos. Muchas veces la perífrasis no solo alude, sino que amplifica el significado de la realidad a la que se refiere; de hecho, en la *Tragicomedia* suelen enfatizar a dioses, a personajes nobles y a lugares importantes de la fábula. Fue preciso acudir a diccionarios de mitología y a manuales de historia para averiguar la razón que está a la base de las numerosas perífrasis creadas por Feliciano. Por ejemplo, a Venus se le denomina en de distintas maneras según la leyenda que se toma de referencia (“Ericina” se debe al templo siciliano que se construyó en la antigua ciudad de Eryx, “Cíterea” a la isla de Cíterea en el Mar Egeo, donde la diosa llegó tras su nacimiento). Vamos a citar un ejemplo muy poético de perífrasis:

El copo que Átropos hila,
Láquesis tiene en su aspa
y Cloto la hebra raspa:
quiere cortarla y vacila (vv. 2014-2017 *Tragedia*)

El personaje que habla es Sinamber, quien se ha dado cuenta de que el rey Belerante lo quiere muerto. En lugar de decir simplemente eso, trae a colación las figuras mitológicas de Átropos, Láquesis y Cloto, que son las tres parcas que hilan y cortan los hilos de la vida. Otros ejemplos son: «de Venus cuando el lucero / trae a la Titonia desa» (vv. 2091-2092 *Tragedia*), que sería el amanecer (el lucero y Aurora); «voltage rueda» (v. 2923 *Comedia*) que sería la fortuna.

5.5.3 Recursos léxicos-semánticos

Para terminar, vamos a ver las figuras retóricas que se obtienen jugando con el significado de los vocablos. Sin embargo, antes hay que observar un detalle importante: si es cierto que el título de una cualquier obra literaria proporciona una pista para su lector, él de *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* informa de que la fábula se sitúa en un lugar ameno que, conforme se siga con la lectura, termina por cobrar un gran sentido metafórico, como sabemos, porque esos “campos elisios de Arabia” son en realidad los de Andalucía y esos “jardines” serían la huerta sevillana propiedad del padre de la autora. Detrás de los personajes principales se esconden doña Feliciano, sus dos maridos y su familia. De ahí que la metáfora y la alegoría sean los elementos constitutivos de esta obra, su andamiaje.

Se trata de dos artificios retóricos de gran impacto e intensidad, que el lector de la *Tragicomedia* puede llegar a interpretar a veces de inmediato, otras menos. La decodificación depende de la clave que la autora proporcione: en el momento en que nos enteramos de que Clarisel representa a don Francisco de León Garavito y Maya a doña Feliciano resulta viable asociar la peripecia amorosa de los personaje ficticios con las personas reales; en cambio, hay metáforas muy complejas, casi siempre relacionadas con la mitología y la epopeya, que necesitan de un bagaje cultural amplio y de un cierto nivel para captar el significado. De todas formas, la metáfora y la alegoría son los procedimientos más adecuados que Enríquez de Guzmán podía escoger, en una obra tan cargada de lirismo como la *Tragicomedia*, para relatar su propia historia, puesto que, como Albaladejo Mayordomo (2004, 34) afirma:

La metáfora es un mecanismo para mostrar expresivamente; la metáfora muestra, enseña, hace evidente la realidad que con ella y por ella es expresada. La metáfora destaca con la máxima eficacia comunicativa los aspectos de la realidad sobre los que se organiza, dejando en un segundo plano aquellos otros aspectos que no la sustentan, y es insustituible para destacar aquellos aspectos.

Además, los recursos léxicos-semánticos son de especial relieve, porque permiten el tratamiento de temas incómodos y sujetos a la censura inquisitorial. Carreira Vérez (2010, 91) trae a colación el caso de Góngora: «Los libros comparecen sobre todo para permitir el juego de palabras, pues en toda la obra de Góngora no hay la menor huella de ningún libro expurgable».

Sabemos que probablemente la misteriosa cuestión de la impresión de la *Tragicomedia* en Portugal fuera solo un escamoteo para evitar la condena de la Inquisición. Por consiguiente, el masivo empleo de juegos de palabras, metáforas y alegorías por parte de Enríquez de Guzmán se justificarían con el propósito de hablar libremente de asuntos como la sexualidad, su vida familiar y la situación socio-política, sin correr ningún algún riesgo.

En la *Tragedia* hay muchos apóstrofes, es decir las invocaciones, puesto que prevalece el duelo y la consiguiente necesidad de implorar piedad a los dioses o de quejarse de un hado adverso: «¡Oh, atrevido Dios de Amor!» (v. 256 *Tragedia*); Sinamber al punto de ser engañado por el rey: «¡Oh, hado cruel, severo!» (v. 2098 *Tragedia*); Orbelo cuando Ermila descubre a Sinamber herido: «Oh, mundo importuno, / cuán mudable es tu descanso!» (vv. 2164-2165 *Tragedia*). En cambio, en la *Comedia* este recurso aparece en los momentos ‘trágicos’ (que también los hay), aunque son puntuales: el episodio en que Belidiana se vuelve medio loca al creer que Clarisel se ha olvidado de ella: «¡Oh loco, infame, atrevido!» (v. 2489 *Comedia*); Birano, afligido porque quieren justiciar a Clarisel: «Ay, soberanos dioses» (v. 2516 *Comedia*); Vulcano tras la muerte de Adonis: «¡Llorad, llorad hijuelos! / ¡Llorad noches y días vuestros duelos!» (vv. 1163-1164 *Comedia*); Juno al escuchar los gritos de las cuatro víctimas de Ermila y Sinamber: «¡Oh, qué crueles desgracias! / ¡No las acabéis, dejadlas! / Dieronles por las espaldas. / ¡Vamos allá! Quedaos Gracias» (vv. 2295-2298 *Comedia*); Belerante todavía preso: «¡Por el dios poderoso de tridente!» (v. 2933 *Comedia*); una de

las últimas consideraciones de Clarinda antes de ser asesinada: «¡Oh, amor insano, / cuán grande es tu poder!» (vv. 3019-3020 *Comedia*).

Las metonimias y las metáforas son numerosísimas en toda la obra. En definitiva, hay un solo enorme campo semántico: el amor, puesto que es el tema principal de la *Tragicomedia*. En general, los recursos estilísticos utilizados por doña Feliciano están en consonancia o en oposición a la expresión de los sentimientos y es por eso que la obra alcanza un nivel considerable de lirismo. Todo esto se ve especialmente con las metáforas y las metonimias. Tal y como se ha explicado en el apartado de los temas, la imaginería es típica de la lírica cancioneril castellana: «Clara aurora», «Aurora soberana», «Lucero de la mañana», «soy tu espejo», «Eterno amor ¿qué veo? Mi Diana, / mi lucero, mi aurora clara y bella, / mi norte, mi fulgente y soberana» (vv. 3515-3517 *Comedia*) etc., para referirse al ser amado; los sentimientos son una prisión, un fuego que quema al enamorado, una fuerza potentísima que lo deja deslumbrado. A este propósito abundan los términos que tienen que ver con estas áreas semánticas, de las que damos algunos ejemplos: «Cadenas», «¿Y te parezco que estoy / yo libre? No lo estoy más / que tú, Criselo, lo estás» (vv. 270-272 *Tragedia*); «Vivas llamas, creciesen en tí estas llamas / que es fuego vivo flagrante / el amor y tan cruel» (vv. 91-93 *Tragedia*), «Y me esté vivo abrasando» (v. 102 *Tragedia*), «Estoy, mi vida, suspenso / de ver valor tan inmenso / en la que mi alma enciende» (vv. 1721-1723 *Comedia*), «¿En el cárcel de Amor vos, prima, presa?» (v. 2713 *Comedia*). El amor es una “muerte en vida”: «Su vista me dejó muerto», «Robó mi corazón», «Dejome presto en sombra oscura y fría» (v. 534 *Tragedia*), «tu esposo desposado» (v. 2211 *Tragedia*), «Muerto el fuego vivo» (v. 259 *Comedia*), «Que mi congoja penosa / y pasión, declarar pueda / una vela, donde en rueda / revuele una mariposa. / Parezca que se desliza / del fuego y al fin se quema» (vv. 474-479 *Comedia*), «en el rigor del hielo estés ardiendo / y en la nieve calor y fuego halles» (vv. 3189-3190 *Comedia*); y también da lugar a la transformación de los amantes: «Mirad, prima, que el príncipe de Esparta / os mira dulcemente y se transforma / en vos con ojos fijos que no aparta / de los vuestros, a quien callando informa» (vv. 3009-3012 *Tragedia*), «Solo el cuerpo conmigo; / parte, mi casta Venus, el alma queda / toda entera contigo» (vv. 221-223 *Comedia*), «Allá os llevo, mi señora, / en mi alma y corazón» (vv. 1604-1605 *Comedia*);

vuestro gusto se consigue.
 (...)

CLARISEL Dejándonos del vergel,
 si ganamos transplantar
 dos flores de singular
 belleza que están en él.

BELIDIANA Se os concede el don altivo.
 (...)

BELIDIANA Díme ¿de este huerto estimas
 en mucho ser hortolano?
 (...)

CLARISEL Cuando sola la flor rara
 que he de transplantar viera
 su hermosura, merecería
 que Febo le cultivara.

BELIDIANA ¿Qué misterio esa flor tiene?

CLARISEL Es una flor milagrosa
 cuanto su color hermosa,
 con que a los ojos se viene.
 Tiene, señora, virtud
 contra la melancolía,
 da contento y alegría
 y a los enfermos, salud. (vv. 994-1059 *Tragedia*)

El problema principal de Clarinda –que no llega a la rama del árbol– se convierte en un diálogo voluptuoso, en el que con «vergel», las «dos flores», «huerto» y la «flor milagrosa» se entienden el sexo femenino y con «virgulto, vara o asta» el sexo masculino. El varón-hortelano “da el salto”, es decir, se lanza a la conquista física de la dama para gozar de ella.

La naturaleza (fenómenos atmosféricos, flores, estrellas, minerales...) es perfecta para crear imágenes intensas y espectaculares: «¡Romperé el aire con voces / si la muerte no recibe! / Mi traición es convencida» (v. 2075-2077 *Tragedia*); «quede plácido / el inquieto mar» (vv. 2528-2529 *Comedia*) por «mar» se entiende la interioridad de Belidiana, bien con el amor: «Ganar el lauro» (v. 50 *Tragedia*), donde la planta de lauro significa “premio”; «No déis la culpa a mi ausencia» (v. 189 *Comedia*), la ausencia de

Permaneciendo en el plan de las metáforas que tienen que ver con la naturaleza, hay algunas que acoplan ¿relacionan? la botánica con el reino celeste: «Pues mi rosa a otro sol mira» (v. 323 T), «Con tales bellos luceros / tales lunas, tales soles, / ¿qué triunfo es, venzas y asoles / amor, ejércitos fieros?» (vv. 879-880 *Tragedia*), «Ileda de mi alma y de mi vida, / lucero celestial de la mañana, / mi clara luz y aurora soberana / trofeo mío, palma mía florida» (vv. 1964-1967 *Comedia*). Aquí, por ejemplo, la amada resplandece e ilumina toda la naturaleza (incluso el sol), alegra la realidad y ensalza la belleza de Arabia, hasta tal punto que el cielo, en comparación, es un lugar gris y de desesperación («cruda guerra»):

Si la vieras, amigo, lumbre dando
al sol, al cielo, al fuego, al aire, al día
con su prima el balcón verde, alegrando
de castidad, vestidas y alegría
a darles justa adoración, llevando
los ojos su hermosura y bizarría,
atónitos, dijeras, que la tierra
de Arabia hace al cielo cruda guerra.

(vv. 625-632 *Tragedia*)

La siguiente metáfora describe, por ejemplo, la muerte de Adonis: «Eclipsados los dos soles / que solían ser espejos / en que mirarse solía / la que los mira traspuestos» (vv. 1145-1147 *Comedia*), donde los “dos soles” son los ojos del muchacho en los que Venus solía ver reflejados los suyos; «dos apolos rojos» (v. 2678 *Comedia*). El siguiente fragmento pertenece al soneto que Birano le dedica a Ileda:

Blanco el color, los dientes y cabello,
negros los ojos, las pestañas, cejas,
labios, uñas y dos rosas bermejas
naturaleza os dio, mi ídolo bello.

(vv. 2421-2424 *Tragedia*)

La pureza del blanco, la intensidad del negro, la pasión simbolizada por el color bermejo, son atributos típicos de la mujer en la lírica cancioneril y el soneto es la estrofa

adecuada para expresar la adoración del enamorado. A continuación, el rojo representa el dolor atroz que Venus siente por la muerte de Adonis:

Y aunque la causa es este, triste muerte
será no obedecerme: con la sangre
de mis pies haré rojas las espinas,
volveranse en rosales, que mi fuerte
fiera y cruel, hará que me desangre,
porque rosas me den de sangre finas.

(vv. 3063-3068 *Comedia*)

Esta imagen retoma el mito, según el cual las rosas rojas deberían su color a la sangre de la diosa.

La naturaleza se entrelaza también con el mundo mineral: «¡Qué clavelina rosa y clavel fresco / cada mejilla de purpurea grana! / ¡Qué rubíes, qué esmeraldas, qué zafiros / eficaz cansa de cien mil suspiros!» (vv. 621-624 *Tragedia*); «Dos corazones en uno / con vínculo de diamante» (vv. 2365-2366 *Comedia*); «Y bella luz de cielos es y esmeralda» (v. 3524 *Comedia*).

Sin duda, es impresionante el conocimiento que Enríquez de Guzmán demuestra tener no solo de la literatura clásica y de sus tiempos, sino aun del reino vegetal, la astronomía, la historia y la geografía (antigua y moderna de España, Arabia, Grecia, Italia). Hemos registrado muchos términos cultos, procedentes del latín, del griego y del italiano («felice», «faretra», «finiestra», «presteza», «presto», «querimonia», «faiciones», «himeneo»...), algunos de estos términos son fórmulas de uso común en el teatro de la época («plaudite», «laus deo»).

Un asunto común en el Siglo de Oro, del cual la autora se revela una experta, es la mitología clásica. De hecho, como sabemos, las figuras mitológicas directamente protagonizan la *Tragicomedia*, como Venus, Adonis, Apolo, las tres gracias, Cupido, Juno, Himeneo, Vulcano, Maya, Hesperia, Hércules, Orfeo y Eurídice... Este cuadro mitológico se complementa con citas y evocaciones de otros mitos y celebridades de la historia antigua y cristiana, que se convierten incluso en símbolos, tal y como Zeus y sus amantes, Diana, Ícaro y Dédalo, Iris, Isis, Osiris, Latona, Calíope, Cibeles, los sátiros, las parcas, las ninfas, Atalanta, Filomena, Tetis, las doncellas de Sidonia, rey Evandro, papa Alejandro VI, San Isidoro, las patronas de Sevilla Santa Justa y Santa

Rufina..., produciendo unas imágenes cargadas de lirismo que, evidentemente, no estaban al alcance de todos los entendimientos. Dámaso Alonso escribió de Góngora que (1935, 318):

El vate cordobés emplea la alusión culta, el lenguaje relambicado y la sutileza en el pensamiento y en la expresión; él no escribe para el vulgo, de entendimiento ofuscado, sino para una minoría selecta capaz de llegar a entender –después de larga reflexión y consulta de libros– su oculto sentido.

Ahora bien, ha costado mucho trabajo, investigación, paciencia y, a veces, fantasía la interpretación de muchísimos versos de la *Tragicomedia*, bien por la sintáxis, bien por la semántica, puesto que nuestra autora empleó tal cantidad de arcaísmos y perífrasis cultas para expresar hasta los conceptos más sencillos. La erudición es el atributo de su imponente cultura. Pensemos en el “Gótico cartel”, el caligrama creado con el nombre “Francisco de León Garavito”, un juego de palabras muy en voga en la época⁷⁴. Reina Ruiz proporciona un interesante examen (2005b, 108) de dicho cartel, cuya letra central es la /d/ y a partir de ella se comienza a leer hacia los extremos. La estudiosa señala la aparición del diagrama de dos diamantes a medida que se trazan los nombres. Este precioso mineral es el símbolo de la pureza y también de un «amor inquebrantable». Los versos que comentan el “Gótico cartel” hablan de 667 flores de un ramillete que Maya tiene, que sería «el número de letras de los lados del rectángulo (29x23)» que forma el cartel. Además, Feliciano escribe que contiene el nombre de Clarisel, cuando en realidad aparece el de don Francisco, eliminando así todas dudas sobre la correspondencia de identidad entre el segundo marido de la poetisa andaluza y el príncipe griego que se casará con Maya. Este juego de palabras encaja con el gongorismo y, como se decía, con el gusto por lo sofisticado de aquellos tiempos en la sociedad. Rafael de Cózar, quien se dedicó detenidamente a la literatura en imágenes, explicó que (1991, 172):

Tal vez podría entenderse en esta época una actitud similar a la que explicaba el formalismo de la cultura oriental a partir de un concepto mágico de la escritura, esa idea de que el escritor, como 'intermediario' y 'traductor' de la palabra divina, está obligado a reproducir el simbolismo de esta en toda su complejidad, aunque

⁷⁴ Remitimos al capítulo que se ha dedicado a los paratextos de la *Tragicomedia*, donde hemos comentado el valor simbólico y literario del 'Gótico Cartel', citando también el interesante trabajo del dr. Carmona Tierno (2013) sobre los juegos de ingenio en el Siglo de Oro.

ello sin dejar de lado la razón estética. [...] El factor estético ya estaba en la doctrina platónica [...] en el sentido de que es posible el acceso a un mundo bello frente a la realidad terrena, huida de esta que se expresa a través del simbolismo. La Edad Media había otorgado cierto sentido trascendente a todo lo alegórico y oscuro. La importancia del lenguaje metafórico a lo largo de esta época [...] desemboca en el Barroco en esa actitud en cierto modo generalizada de desprecio a la sencillez.

A este propósito, deseamos aportar algunos otros ejemplos de caligramas del siglo XVII que hemos podido encontrar en el portal de la Biblioteca Nacional de España. En sus espacios, –del 27 de marzo al 18 de mayo de 2008– se organizó una exposición, que hoy es posible visitar virtualmente⁷⁵, titulada *Imagen en el verso: del Siglo de Oro al Siglo XX*, en la cual se recopilan cuatro siglos de caligramas, epigramas y todo tipo de fusión entre imagen y poesía. Al principio de la sección dedicada al siglo de Feliciano, se comenta que:

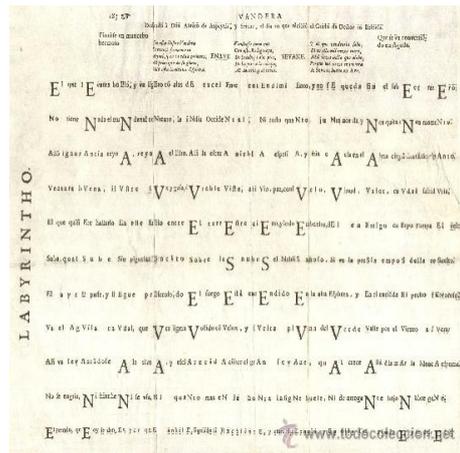
Las variadas e ingeniosas formas de relación del verso y la imagen en el Barroco y en el siglo XVIII se asociaron frecuentemente a las celebraciones políticas o religiosas. En esta sección se encuentra una nutrida serie de poemas laudatorios o fúnebres, referidos a los reyes, así como otros cuyo objeto es la alabanza de algún santo. Utilizaron una serie de recursos, como, por ejemplo, acrósticos de diversos tipos, desde el que permite una simple lectura vertical, hasta el que desarrolla complejos esquemas en cascada, sol, bandera, como se puede observar aquí. Otras composiciones adoptan la forma de laberintos, asociados a veces a túmulos o a la forma del juego de ajedrez. Y encontramos también representación de algún romance mudo, de notable calidad.

Hemos escogido las siguientes imágenes, donde es posible reconocer un estilo parecido al del caligrama de Enriquez de Guzmán y comprobar la capacidad creativa de los autores, sus contemporáneos:

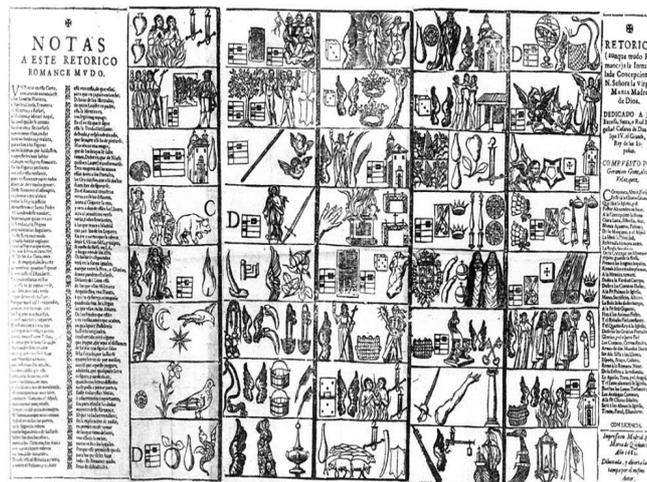
1. “Laberinto en bandera dedicado a Álvaro de Azpeitia y Sevane”⁷⁶.

75 <<http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2008/imagenenelverso.html>> [22/04/2020].

76 Díaz Rengifo, Juan, *Arte Poética Española*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.



2. “Romance mudo de la Inmaculada Concepción”⁷⁷



3. “Acróstico radial dedicado a Carlos II”⁷⁸.

77 *Retórico aunque mudo Romance a la Inmaculada Concepción de Nstra. Sra. la Virgen Madre de Dios, compuesto por Gerónimo González Velázquez.* Madrid, María de Quiñones, 1662.

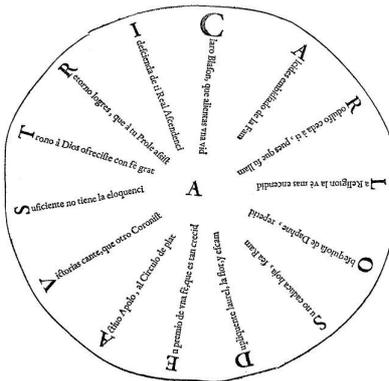
78 *Academia a que dio asumpto la Religiosa y Catholica Acción que el Rey [...] executó el día 20 de enero de este año de 1685. Sácala a la luz Sebastián de Armendariz, librero de Cámara de S.M.*

SONETO
ACROSTICO.

"Al Rey N. Señor (que Dios guarde)
en la Religión acausa de su
confianza xpi-".

Demonstrando con las letras de
Cielos de Asiric-tiendo centro á
sus centros líneas la víctima
bocal A.

De vs. Avacarera.



4. "Laberinto a la muerte de María Luisa de Borbón"⁷⁹.



Cada una de estas imágenes se realizaron con motivo religioso o bien de alabanza a la familia real. En cambio, doña Feliciano lo dedicó a su segundo marido, evidentemente porque él no era solamente un compañero de vida, sino una persona casi "sagrada" para ella, a quien le quería con toda el alma. En efecto, sabemos bien que don Francisco fue su gran amor, por el que se quedó esperando mucho tiempo antes de poder unirse en matrimonio. No sorprende la devoción que nuestra autora sentía por su esposo, toda la *Tragicomedia* se fundamenta sobre esa historia de amor y recordamos

⁷⁹ *A las reales y sumptuosas y funestas honras que se celebraron en el Real Convento de Nuestra Señora de la Encarnación por la Serenísima Señora Doña María Luisa de Borbón*, [1689].

que la fecha simbólica en la que la obra se terminó de escribir fue el 9 de octubre de 1619, el día de su boda.

Antes de concluir el presente capítulo, es preciso detenernos un momento en los Entreactos. Sabemos que la parodia y la burla son los pilares sobre los que este género se sustenta y es interesante enfocar también el estilo, ya que se distancia completamente de la *Tragicomedia*. De hecho, el uso que doña Feliciano hizo de los recursos literarios, la invención de neologismos y los juegos de refranes parecen “guiñar el ojo” a aquella parodia anticulterana que nació en su época en contraste con el estilo de Góngora. Veamos algunos fragmentos, el primero del Entreacto I de la *Tragedia* (444):

PANCAYA [...] Con más pena y dolor porque el que vista más tiempo tuvo, más siente la falta de ella. Que

El ciego que nunca vio,
ni sabe que cosa es ver,
no vive tan sin placer,
como aquel que vio y cegó.

Con menos honra y jactancia porque a mis dos ojos casi naturaleza les viene la nobleza de que se puede honrar y jactar. De la qual los vuestros, aunque al rey Belerante con todos vuestros chanflones la queráis comprar, nunca podrán gozar. Porque jamás de berenjena se hizo buena calabaza. Y aquí acaba el período.

SABÁ. No le faltan nobleza y títulos ilustres a mis ojos que en vuestra tierra: por ellos, si yo allá fuese, sería levantado por rey.

Sabá es tuerto y Pancaya es ciego. La manera de hablar de la ceguera, términos raros como «chanflones», el refrán y el apunte «aquí acaba el período» son una evidente sátira del lenguaje académico aurisecular. En el Entreacto II de la *Tragedia*, los tuertos del anterior participan en un torneo a la conquista de las tres Gracias mohosas (494):

PADRINOS. Valerosos caballeros, el campo y el sol están fielmente partidos.
Solo resta, intrépidos ahijados, que mostréis vuestro valeroso valor.

LOS OTROS. Solo resta, valerosos ahijados nuestros, mostréis el vuestro con
ánimos de valerosos gallos, no haya entre vosotros alguna gallina.

Corren sus cañas, y quiébranlas, y sacan sus espadas y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los levantan.

Una circunstancia seria e incluso peligrosa como solía ser un torneo entre caballeros, se convierte en un circo, donde los participantes deben demostrar que no son gallinas, sino su «valeroso valor». El Entreacto I de la *Comedia* es en verso, exactamente como la *Tragicomedia*. Sin embargo, el estilo se mantiene igual de irreverente que en los demás entreactos y, casi, resulta aún más cómico por el choque que se produce entre forma y contenido:

SILENO Nueve días ha que bebo
y me parece que hoy diez
aún no he bebido una vez.

BACO Nueve días ha que bebo
tanto que aunque Baco soy
ya para vacar estoy.

MIDAS *queriendo beber y no pudiendo, por convertirse en oro la bebida,
lo cual se hará y todo lo que quisiere comer y beber con ojas de oropel.*

Nueve días ha que ayuno,
¡oh, desventurado Midas!
sin beber en nueve vidas.

TIMOLO Puro no puedo beberlo
porque he de ser hoy juez:
haré la razón después.

GUASORAPO No hay gusarapo de agua
sino Guasorapo fino
de las zurrapas del vino.

VERTUNO En mis huertas las lechugas
beben agua, más mi 'pancho'
vino tinto y vino blanco. (vv. 83-100)

El lenguaje y el estilo del Siglo de Oro en la boca de las figuras grotescas y deformes que protagonizan los Entreactos acaban adquiriendo toda otra significación con respecto a los versos de la *Tragicomedia*. Cualquier tema o emoción produce solo risas y carcajadas, todo es el contrario de todo, el juego barroco alcanza la ruptura y ya deja de ser aquella poesía densa de sentimientos capaz de tocar el corazón del lector. Ahora es divertimento, burla, insensatez. Por lo menos a primera vista, porque en el

fondo la parodia que se encuentra en los géneros cómicos esconde críticas y sutiles consideraciones sobre la sociedad.

Para terminar, las conclusiones que se pueden sacar del análisis que acabamos de cumplir son que, cuantitativamente, la *Tragedia* ofrece un mayor material retórico por ser más larga que la *Comedia*. El eje principal es el sufrimiento de muchos personajes (Clarisel, Beloribo, Belidiana, Sinamber, Birano), el cual requirió un uso masivo de figuras literarias de todo tipo. En cambio, en la *Comedia* persisten algunos momentos de tensión que, sin embargo, no superan la mitad de dicha parte. Todo está encauzado hacia la resolución para desembocar en la justicia y en la quietud del final feliz. Por consiguiente, la menor conflictividad, bien entre los personajes, bien a nivel íntimo de cada uno de ellos, no exigió la misma “potencia” retórica y expresiva que se ve en la *Tragedia*, donde el *pathos* predomina. Cualitativamente, en ambas partes el estilo se mantiene igual, es decir, que el léxico, los juegos de palabras, la tipología de recursos y los campos semánticos son comunes. En general, tanto en el texto dramático como en los paratextos, doña Feliciano es orgullosamente fiel a sí misma. Ciertamente, se inspiró (¿quién no lo hace?) en los autores grecolatinos, italianos y españoles, pero la obra refleja lo que ella declaró en la “Carta Ejecutoria” y en el prólogo “A los lectores”. Pertenece a su vida lo que nos cuenta. El resultado es una ‘tragicomedia’ culta, diferente, exuberante y al mismo tiempo bien situada en la época literaria a la que pertenece.

La exorbitante cantidad de recursos retóricos que constituye la *Tragicomedia* le dan un carácter incluso auditivo, porque, indudablemente, la autora querría que se hubiera representado algún día. Se trata de una obra que se inspira en el clasicismo, pero al mismo tiempo es barroca por su magnitud y por el lenguaje que la caracteriza y que acabamos de ver. García-Page Sánchez (1995b, 103) hizo una consideración muy importante:

Los poetas de los Siglos de Oro no hacen sino adoptar y adaptar los patrones tradicionales heredados del mundo grecolatino; aunque sus más próximos antecesores sean a veces el modelo más imitado. Las convenciones practicadas por la lírica petrarquista vienen a constituir, sin duda alguna, el paradigma cercano más frecuentemente copiado por los escritores áureos. El empleo de tales procedimientos no es, ni mucho menos, fortuito ni ocasional,

sino que, no exento de artificio, está con frecuencia al servicio de otros elementos formales del discurso en verso (rima, metro, etc.) y responde normalmente [...] a un diseño o patrón compositivo conocido de antemano por el poeta, previo al acto de cifrado del texto. Los principios constructivos están fijados, impuestos por los códigos lingüístico-literarios seleccionados: género de composición, tipo de estrofa, clase de metro, temática, imaginería estereotipada, artificios constructivos formales, lugares comunes o *topoi*, modelos de imitación, etc.

En la *Tragicomedia* no se trata solo del “arte por el arte”, sino que hay toda una serie de exigencias o por moda o bien personales que empujaron a Feliciano a escoger tan cuidadosamente las palabras de sus versos. Las figuras retóricas serían también una manera para despertar en el público las emociones experimentadas por la autora en su vida, especialmente en un teatro. Como bien escribe el profesor Hernández Guerrero (2004, 50):

Si contemplamos el panorama de las letras europeas, podemos afirmar que Rabelais, Cervantes y Voltaire son verdaderos maestros por los mensajes que emiten en sus obras y por los procedimientos con los que transmiten dichos mensajes. Sus procedimientos sirven —no para decir algo que no es exactamente lo que quieren decir— sino para decir mejor —más profunda y más plenamente— lo que quieren decir. [...] La ambigüedad literaria no es vaguedad e imprecisión, no es pobreza e inexactitud, sino, por el contrario plurisignificación, sugerencia y riqueza. [...] No podemos afirmar que todo volumen es hinchazón ni que todo brillo es ostentación. La limpieza de estilo no significa carencia o ausencia de recursos, sino conformidad con las posibilidades de una lengua.

Sin embargo, sabemos que, en el caso de la *Tragicomedia*, el binomio largueza-complejidad conceptual jugó en contra de las voluntades de su autora y ningún auditorio, probablemente, nunca haya escuchado los cultos versos “felicianos”.

5.6 Fortuna escénica y éxito literario

En este apartado vamos a abordar el tema de la difusión de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* e intentaremos trazar un panorama del éxito literario que Enríquez de Guzmán fue logrando con el paso del tiempo. Veremos que la autora tardaría mucho en darse a conocer y alcanzar aquella “palma” de grandes ingenios que sentía que merecía.

Según los datos que tenemos al día de hoy, parece que Feliciano no gozó de prestigio alguno durante su vida. Antes de las minuciosas investigaciones realizadas por Piedad Bolaños (2012), lo que se sabía de la autora correspondía más a leyendas que a hechos reales; por ejemplo, que se disfrazaba de hombre para acudir a clase en la Universidad de Salamanca. También muchas hipótesis sobre las representaciones teatrales de la *Tragicomedia* parecen infundadas y habría que esperar el Festival de Almagro del año de 1997 para que una parte de la creación literaria guzmaniana se presentara al público, gracias a la puesta en escena, producida por el Centro Andaluz del Teatro, de los dos entre actos de la *Tragedia* con el título de *Las Gracias Mohosas*.

La *Tragicomedia* se completó en 1619 para imprimirse por primera vez en 1624 y desde entonces casi nadie hizo caso o quiso reconocer el valor de Feliciano. Algunos eminentes literatos como Antonio de Solís, Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, Adolfo de Castro, Sánchez Arjona y Santiago Montoto se enteraron de la existencia de esta mujer extraordinaria, como veremos a continuación, pero parece que sus versos no fueron recitados en ningún escenario durante más de trescientos años. La cuestión de la difusión de la obra queda envuelta un poco en el misterio, al igual que algunos aspectos de la vida de Feliciano y también de la impresión del manuscrito.

Sabemos que en el testamento de Francisco de León Garavito, el segundo esposo de Feliciano, se indica que en casa el matrimonio guardaba 440 copias de la *Tragicomedia* en 1629⁸⁰. Si consideramos que, aproximadamente, en aquella época una tirada se hacía de mil copias, significa que al menos 600 copias debieron de venderse o bien repartirse de alguna manera. Se trata solamente de una pura hipótesis basada en la contabilidad, porque hasta hoy en día se ha logrado rastrear un número tan exiguo de copias que queda mucho aún por investigar para alcanzar una cifra tan elevada. Esto puede explicarse por varios motivos, como por ejemplo, que muchas se habrán perdido o bien (¡ojalá!) que todavía deben reaparecer.

No descartamos que un porcentaje de las copias se pudieran destinar a América – siempre y cuando la Inquisición no obstaculizara la circulación– dado que Sevilla estaba bien comunicada con el nuevo continente. Allí, el matrimonio tenía contactos, a partir de don Diego de León Garavito, hermano de don Francisco, que era Vicario y

80 La reproducción integral del inventario de los bienes de León Garavito se puede consultar en Bolaños (2012, 342-352).

Beneficiado de Cicacica, en la provincia de las Charchas, de los Reinos de Perú. En efecto, doña Feliciana auspiciaba a la representación de los Coros allí, donde el cuñado vivía, según ella misma escribió en la dedicatoria (pág. 393):

Remito estos Coros a v.m., hermano y señor mío, para que los haga celebrar en los coros de sus Indios, que pues fueron tratados como Indios, bien merecen ya, que v.m. los hermane con ellos y se venga a celebrar en nuestra compañía los de la Segunda Parte, que en estas de los Elisios Campos quedan celebrando nuestros hermanos. En los cuales veamos a v.m. con mucha prosperidad y contento.
En Sevilla a nueve de octubre de mil y seiscientos y diez y nueve años.

Doña Feliciana
Enríquez de Guzmán

Don Francisco era abogado de la Real Audiencia en Sevilla, seguramente conocía a muchas personas en la capital y queremos suponer que consiguió repartir unas copias de la obra, especialmente porque él mismo apostó por el talento de su esposa, costeadando la impresión del manuscrito.

Unos datos muy interesantes sobre la difusión de la *Tragicomedia* los proporcionan las bibliotecas, tanto públicas como particulares, donde se han encontrado los ejemplares que, de momento, han vuelto a “ver la luz”. Al buscarlos en los catálogos, en algunos casos, aparece el nombre del antiguo propietario. Vamos a entrar un poco más en detalle.

En la Biblioteca Nacional de España se guardan unos cuantos testimonios de la obra. Hay solamente un ejemplar de la edición de 1624 y estas son algunas de las indicaciones que se dan sobre ella:

Localización: T/10780. Falto de cuad. con sign. ¶-2¶4. Sello estampado en tinta azul: "Librería del Exmo. S. D. Ag. Durán, adquirida por el Gobierno en 1863, B. N."

Fuente de adquisición: Compra a María Cayetana Cuervo y Martínez, 1863

Nota de procedencia: Agustín Durán (1793-1862)

Resulta que la copia antes pertenecía a don Agustín Durán Yáñez y que el Gobierno se la compró a su esposa en 1863, tras su fallecimiento, acontecido en 1862.

Durán era un escritor y erudito romántico, estudió en la Universidad de Sevilla y era un gran antólogo. Gies Thatcher (1974, 433-434) apunta que

Pocos críticos pueden negar la influencia de Agustín Durán en la historia del romanticismo español. Duran, tercer tío de los Machado, teórico e intérprete de la literatura española, vivió sus años en el pleno centro de la actividad literaria madrileña de la primera mitad del siglo XIX. [...] El padre de Durán fue señor de amplios intereses literarios además de ser médico de la cámara real, y cuidó bien de la educación de su hijo. Agustín pasó un par de años en el Real Seminario de Vergara donde pasó más horas en el lecho, víctima de las debilidades físicas que le atormentaron toda la vida, que en los bancos de la escuela. Pero Agustín buscó alivio en las creaciones que iban a dominar su vida, los romances, las novelas caballerescas y los héroes medievales.

Estas últimas líneas son muy significativas, porque sabemos bien que la *Tragicomedia* nació no solo del mundo clásico, sino también de las numerosas lecturas caballerescas de las que Feliciano disfrutaba y puede ser perfectamente que don Agustín hubiese querido una copia por este motivo, al enterarse de lo que trataba la intriga. A continuación, Gies Thatcher desvela otros detalles interesantes:

Allí en Sevilla empezó por primera vez a coleccionar los manuscritos de teatro antiguo español y de romances que consiguientemente le darían una de las bibliotecas más ricas del país, conocida y apreciada por todos los bibliófilos.

No hay que sorprenderse, por lo tanto, si en aquella biblioteca se guardaba también la *Tragicomedia*. Sigue Gies Thatcher (436):

La reina María Cristina reconoció su talento como crítico, poeta, editor de los romances y del teatro antiguo. Su Majestad le nombró Secretario de la Inspección General de Imprentas y Librerías y le regaló un puesto en la Biblioteca Real el mismo año que ingresó en la Real Academia Española — 1834.

Si Durán era tan buen entendedor de libros, significa que la *Tragicomedia* era digna de interés y que merecía estar en aquellas ricas estanterías.

Con respecto a su esposa, doña Cayetana, Thatcher (435) escribe que:

Su noviazgo con María Cayetano y Cuervo fue corto, y en 1820, suprimiendo el normal período de espera, se casó con ella en la iglesia de San Martín, situada detrás de lo que hoy llamamos la Plaza de Callao. Este matrimonio feliz y fuerte produjo tres hijos en la década de los veinte.

Este académico, sensible al arte, nombrado director de la Biblioteca Nacional en 1854, vice-presidente de la Junta Superior de Archivos y Bibliotecas, miembro de la Academia Greco-Latina y condecorado de la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica, después de morir en 1862, apunta Tatcher (439):

Lo enterraron en su pequeña Iglesia de San Martín, acompañado de la mayoría del Madrid literario. El sepulcro ya no existe; la Guerra Civil borró todas huellas físicas de este gran señor; nos queda a nosotros la responsabilidad de mantener su memoria.

El hecho de que deseemos rescatar a Enríquez de Guzmán lleva a esperar a que tampoco se pierda la memoria de este gran intelectual y que la relación que lo unía con la *Tragicomedia* pueda ser un elemento más de su biografía que lo preserve del innmercido olvido.

Prosiguiendo con los ejemplares guardados en la Biblioteca Nacional, hay seis fechados en 1627 y en dos de ellos se da noticia del antiguo poseedor. Uno fue don Pascual de Gayangos:

Localización: R/10670 Sello de Pascual de Gayangos.

El otro fue don Cayetano Alberto de la Barrera:

Localización: R/16693. Exlibris de Cayetano Alberto de la Barrera

Pascual de Gayangos y Arce fue un erudito, arabista y bibliógrafo español, miembro de la Real Academia de la Historia. Álvarez Millán dice de él que⁸¹ era una:

Personalidad representativa de la vida intelectual del siglo XIX y miembro activo de una sociedad cosmopolita a lo largo de su dilatada vida, Pascual de Gayangos y Arce nació circunstancialmente en Sevilla el 21 de junio de 1809, en el seno de una familia de larga tradición militar y en plena Guerra de la

81<<http://dbe.rah.es/biografias/10631/pascual-de-gayangos-y-arce>> [29/07/2020].

Independencia. [...] En 1837 fue comisionado para elaborar el índice de los manuscritos árabes de la Real Biblioteca de Su Majestad (hoy Biblioteca Nacional).

Tras la estancia en Londres, en 1846 viene nombrado titular de la cátedra de Árabe de la Universidad Central en Madrid y trabajó como bibliotecario en el Ateneo de la misma ciudad. Tomó parte en la fundación de la Sociedad de Bibliófilos Españoles y en el proyecto del British Museum de catalogar los manuscritos españoles (1867). Murió el 4 de octubre de 1897 después de un accidente a caballo. Álvarez Millán concluye que:

Tres años más tarde, el Estado adquirió la valiosa colección de manuscritos e impresos castellanos de este patriarca del arabismo en España para la Biblioteca Nacional

En suma, estamos delante de otra figura de relieve en el panorama de los intelectuales del siglo XIX. La vocación de Gayangos por los libros, los manuscritos y por los estudios árabes encaja con la presencia de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* entre sus pertenencias, considerados todos los elementos exóticos que abarca, de los que Feliciano tenía cierto conocimiento, como se ha podido comprobar en el apartado sobre las fuentes literarias (5.2). Sabemos también que aparece en el ejemplar de Gayangos el supralibro dorado con el nombre de Henry Ternaux-Compans (1807-1864), un historiador francés. Ternaux trabajó de diplomático en la embajada de Madrid y se dedicó a las bibliotecas a lo largo de su vida, especialmente en España y en Sudáfrica⁸². Fue contemporáneo de Gayangos, probablemente se encontrara la *Tragicomedia* en sus pesquisas y le aplicó su sello personal.

El otro ilustre señor que poseía otra copia de la *Tragicomedia* es Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid, 7 de agosto de 1815 - id., 30 de octubre de 1872). Fue un bibliógrafo, biógrafo, cervantista e historiador literario. Alarcó Ubach⁸³ escribe que fue educado por su tía Francisca de Flores y Pinteño en la biblioteca de casa. Es un dato interesante, por un lado, porque se crió con la conciencia de que una mujer podía perfectamente ser una intelectual al igual que los hombres, por el otro, porque doña Francisca era la propietaria de una biblioteca particular y su nombre se

82 <[http://www.incunabula.uned.es/cicle.php?](http://www.incunabula.uned.es/cicle.php?modo=anotadoresPoseedores&accion=verAnotadorPoseedor&id=94)

[modo=anotadoresPoseedores&accion=verAnotadorPoseedor&id=94](http://www.incunabula.uned.es/cicle.php?modo=anotadoresPoseedores&accion=verAnotadorPoseedor&id=94)> [29/07/2020].

83 <<http://dbe.rah.es/biografias/62130/cayetano-alberto-de-la-barrera-y-leirado>> [29/07/2020].

juntaría, así, al grupo de mujeres literatas y dueñas de una librería en su propia vivienda del que hemos hablado en el apartado 1.1.1.

Cayetano estudió Farmacia y trabajó en la botica familiar. Sin embargo, sigue comentando Alarcó Ubach:

Toda su atención se centra en los estudios bibliográficos y literarios, lo que le lleva a publicar su obra fundamental, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, repertorio aún imprescindible, que fue premiado por la Biblioteca Nacional en el concurso de 1860, y publicado el mismo año. En 1866 presenta de nuevo la misma obra, pero corregida y ampliada, acompañada de una *Nueva biografía del frey Lope Félix de Vega Carpio*.

Murió pobre tras haber consumido su patrimonio para comprar libros raros. La Biblioteca Nacional compró una parte de su biblioteca a la viuda, que suma alrededor de 2500 ejemplares. Si se consulta su obra maestra el *Catálogo bibliográfico...*⁸⁴, efectivamente, encontramos con emoción a nuestra Feliciano:

ENRÍQUEZ DE GUZMÁN (DOÑA FELICIANA). Apenas tenemos otras noticias de la vida de esta singular poetisa, que las referidas por Lope en el elogio que la dedicó en su *Laurel de Apolo*. Sábese que nació en Sevilla a fines del siglo XVI, y por el expresado elogio, que siendo de juvenil edad, llevada de un vivo y apasionado deseo de adquirir instrucción literaria, pasó a Salamanca [...]. No cabe duda sobre el hecho, poco frecuente con tales circunstancias, de los estudios universitarios de doña Feliciano. Vuelta a Sevilla, se dedicó predilectamente al de las bellas letras; ejercitóse con aplauso en la poesía, y pretendió contrariar y desnaturalizar el gusto dramático español de su época, hijo legítimo del ingenio y de los progresos del arte y de la cultura, y fundado en el más puro nacionalismo, erigiéndose en defensora de los preceptos clásicos y presentando como dechados o modelos de composición teatral dos dramas que llamó tragicomedias, con título de *Los jardines y campos Sabeos*, primera y segunda parte, las cuales acabó de escribir en Sevilla, a 9 de octubre de 1619.

Ahora bien, si en un primer momento don Cayetano da por sentadas las noticias sobre los estudios de Feliciano en la Universidad de Salamanca y lo que Lope de Vega relata en el *Laurel de Apolo*, a continuación escribe:

84 Se puede consultar el texto completo (1860) también en el portal de CVC:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/fe7c9f2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_44.html> [29/07/2020].

Con habilidad y donosa gracia, fingió un pleito entablado contra su obra por los poetas cómicos de España, el cual refiere en la *Carta ejecutoria* [...]. Aun más fuerte y pronunciada es la censura que hizo de la escuela de Lope en el prólogo en verso suelto que da principio a la tragicomedia. Lope no se dio por entendido, y si en su referido elogio de una Feliciano en el *Laurel de Apolo* hizo relación a la poetisa Enríquez de Guzmán, puede asegurarse que no conoció, a pesar de haber sido impresas, tan singulares comedias. [...] A la verdad, en ninguna de las dos comedias se descubre la menor alusión a los novelescos sucesos que Lope nos cuenta de Feliciano. Adviértese que no la nombra por su apellido. ¿Se refirió tal vez a otra persona?

El hecho de que don Cayetano ponga en tela de juicio a la Feliciano que Lope glorifica en sus versos, corroboraría la tesis de que son todas leyendas, porque realmente nuestra autora nunca salió de Sevilla, según los datos biográficos de archivo que tenemos.

Barrera y Leirado le dedica palabras de estimación a doña Feliciano y valora mucho la *Tragicomedia*, demostrando que es una obra digna de atención y que su autora sabía dominar el oficio de la escritura:

Mézclanse en su extraño argumento la mitología y la historia fabulosa de España y otras partes; la versificación en general es feliz. [...] Dedicó las comedias a sus hermanas doña Carlota Enríquez y doña Magdalena de Guzmán, monjas en Santa Inés, de Sevilla; pero sin perjuicio de esta primera dirección, los *Coros* y *Entreactos* y la Segunda parte, llevan dedicatorias a otras personas [...]. En la que dirige a sus hermanas, indica bien claramente ser estas fabulas (a la verdad de bien extravagante artificio), alegóricas de sucesos verdaderos. Infiérese de dicho documento, y del romance que se canta al fin de la Parte segunda, que la princesa Maya es la misma doña Feliciano, a cuyos amores con el príncipe Clarisel, y felices bodas, aluden estas composiciones. Confirmando dos sonetos que Maya y Clarisel recíprocamente se escriben al principio de la Segunda parte. Clarisel renuncia arrepentido a su loca pasión por Belidania (asunto de la Parte primera), y se entrega en casto nudo a la poetisa.

Para terminar, el ilustre bibliógrafo proporciona unas notas importantísimas sobre el ejemplar que maneja y que corresponde al que se guarda hoy día en la Biblioteca Nacional, porque declara que es de su propiedad:

El ejemplar que tengo a la vista, propio del señor don Pascual Gayangos, ofrece la Primera parte, impresa en Lisboa, por Gerardo de la Viña, 1627, con las aprobaciones y licencias de la misma ciudad, dadas a principios de 1624. Con

portada aparte, fechada, sin impresor, en 1628, van luego los coros y entreactos, y después la Segunda parte, impresa en Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1624. De este mismo año se cita una edición de Coimbra, impresa por Jácome Carvalho, en 4.º

La inclusión de Enríquez de Guzmán en un catálogo tan importante confirmaría la excepcionalidad y el talento de la autora y, al mismo tiempo, se alimenta el asombro por haber pasado tan desapercibida en su época.

Dos ejemplares más del drama guzmaniano se conservan hoy en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid. De uno conocemos al antiguo poseedor, don Francisco de Bruna y Ahumada (Granada, 31 de julio de 1719 – Sevilla, 27 de abril de 1807), quien fue una personalidad muy conocida en la Sevilla del siglo XVIII. Oidor decano de la Real Audiencia, honorario del Supremo Consejo y Cámara de Castilla y del Estado, alcalde de los Reales Alcázares, caballero de la Orden de Calatrava, vivió siempre en la ciudad hispalense y según indica la historiadora San Román López⁸⁵:

Frecuentó los círculos ilustrados de la Sevilla del siglo XVIII; participó en la tertulia de Pablo Olavide y asistió en ella a la lectura de *El delincuente honrado* que allí hizo su autor, Gaspar Melchor de Jovellanos, por primera vez.

Buena parte de la librería de Bruna y Ahumada entró en la Real Biblioteca con el rey Carlos IV y en su patrimonio se hallaba la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*. El ejemplar en su posesión es fechado 1624, la primera impresión. De nuevo, estamos ante la evidencia de que la obra de doña Feliciana había despertado un cierto nivel de interés entre los siglos XVIII-XIX, puesto que se trata ya del cuarto intelectual bibliófilo que guardaba una copia entre sus libros. Aunque de momento no sean numerosos los poseedores que conocemos de la obra de Feliciano, creemos que es importante fijarse en la calidad de estos intelectuales, ya que todos fueron personajes ilustres que marcaron la historia cultural y literaria de España y de Sevilla. Ciertamente es que

85 <<http://dbe.rah.es/biografias/22680/francisco-de-bruna-y-ahumada>> [29/07/2020]. Señalamos también algunos textos sobre Bruna y Ahumada: Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas letras en el Siglo xviii*, Madrid, CSIC, 1966; Romero Murube, *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Sevilla, 1997; López Vidriero, *Los libros de Francisco de Bruna en el Palacio del Rey*, Sevilla, Patrimonio Nacional-Fundación El Monte, 1999; Beltrán, León, Vila, *Francisco de Bruna (1719-1807) y su colección de antigüedades en el Real Alcázar de Sevilla*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2019.

son todos varones relacionados con la ciudad hispalense, porque, evidentemente, la *Tragicomedia* no logró circular más allá de sus fronteras.

Otro miembro del grupo de los adquirientes de la *Tragicomedia* fue un tal Pedro Soriano Carranza. En este caso no se trataría de un prestigioso hombre de letras, sino de un clérigo. El ejemplar (1627) que fue de su propiedad se custodia en la Biblioteca del Seminario Diocesano-Facultad de Teología en la ciudad vasca de Vitoria. En el catálogo de la biblioteca aparecen los siguientes datos:

Ex-libris de Pedro Soriano Carranza, 1695 y sello de José M. de Álava

Si Pedro Soriano suena bastante desconocido, todo lo contrario es el caso del “sellador”, José María de Álava y Urbina (1816-1872), abogado del Ilustre Colegio de Abogados de Sevilla, miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla y rector de la universidad hispalense. Era oriundo de Vitoria y el nexo entre sus orígenes y el lugar donde se ha localizado la copia de la *Tragicomedia* no es casual. De hecho, Calvo González⁸⁶ apunta que:

Apasionado bibliófilo, se implicó en la fundación en 1869 de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces junto a José María Asensio y Toledo, Pascual Gayangos y Arce, Francisco de Borja y Palomo, y participando directamente en la edición de la *Comedia Pródiga*, de Luis de Miranda. Su biblioteca particular —donada en 1878 por sus herederos al Seminario Diocesano de Vitoria-Gasteiz— fue de las principales sevillanas, compuesta de códices y manuscritos, incunables e impresos en valiosas y raras ediciones de los siglos XV al XIX sobre Legislación, Historia y Literatura española, destacando en concreto su rica colección de ejemplares de *El Quijote* ilustrado.

En estas líneas aparece la referencia que nos interesa para justificar la “presencia” de doña Feliciano en el País Vasco: los herederos de don José María donaron la biblioteca al Seminario Diocesano de Vitoria-Gasteiz. Por lo tanto, añadimos al listado otro hombre de inmensa y refinada cultura que había conseguido un ejemplar de la obra guzmaniana. Además, llama la atención la impresionante colección

86 <<http://dbe.rah.es/biografias/83484/jose-maria-de-alava-y-urbina>> [29/07/2020].

que Avala tenía en casa, una auténtica joya, y nuestra autora había encontrado sitio en ella.

De Pedro Soriano Carranza no se sabe mucho. Lo cita Lobato (1987, 170) en su trabajo sobre un códice de obras dramáticas calderonianas:

Fueron reunidas por don Pedro Soriano Carranza, de la misma Congregación de sacerdotes naturales de Madrid, amigo de Calderón, quien posiblemente le donó algunas de las piezas.

Y Rozas (1963, 441) a propósito de las *Soledades* de Góngora:

No hace mucho tiempo apareció en las páginas de esta revista un interesante artículo de Edward M. Wilson, *La estética de Don García Salcedo Coronel y la poesía española del sigloXVII*. En él nos da cuenta de las curiosas, y casi siempre acertadas, notas manuscritas que un tal Pedro Soriano Carranza puso a un ejemplar de las *Soledades* gongorinas comentadas por Salcedo. Estas apostillas son una defensa de la obra de don Luis en casos en que el comentador censura algún pasaje.

Por lo visto, don Pedro gozaba de la amistad de Calderón de la Barca y cultivaba un cierto interés por la literatura de su época, atreviéndose a comentar a Luis de Góngora y aportando su personal opinión. Da la impresión de ser un hombre de iglesia instruido y apasionado por la literatura. Quizás hubiera tenido acceso a la *Tragicomedia* mediante el mundo eclesiástico, puesto que la obra está dedicada a las hermanas monjas –Carlota y Magdalena– del convento de Santa Inés de Sevilla.

A lo largo de su vida, Feliciano mantuvo mucho trato con la institución eclesiástica, corrían a su cargo algunas capellanías, la herencia de don Francisco León Garavito y la creación de tres capellanías más, dentro de las cuales cabía el convento de San Agustín, cuyo prior fue su cuñado fray Jerónimo de Rivera. No podemos descartar que su composición no hubiera encontrado algún admirador por aquellos lugares sagrados. El ejemplar que hemos editado por haber sido elegido como texto base, en el presente trabajo, se conserva en la Biblioteca Colombina, que forma parte del patrimonio del Cabildo de la Catedral de Sevilla, junto a la Biblioteca del Arzobispado, el Archivo de la Catedral y el Archivo General del Arzobispado. Lástima que en el catálogo de la Colombina no aparece ningún dato sobre los propietarios anteriores,

quizás fue algún familiar o bien alguien que pertenecía a la Iglesia y donó el texto de la *Tragicomedia* a la institución.

Tampoco hay noticias de los poseedores de los ejemplares custodiados en la Biblioteca Pública de Castilla-La Mancha, en la Médiathèque Centrale Emile Zola (Montpellier) ni en The British Library (Londres). Dos de los seis ejemplares fechados 1627 en la Biblioteca Nacional no proporcionan ninguna información de los antiguos propietarios. En cambio, el ejemplar fechado 1624 que se encuentra en The Hispanic Society Museum & Library (Nueva York) se indica un ex-libris con el nombre de un tal Francisco de Affonseca, de quien, sin embargo, no hemos conseguido ninguna noticia. Las copias localizadas en la Biblioteca Central de la Universidad de Navarra (Pamplona) y en la Louis J. Blume Library de la St. Mary's University de San Antonio (Texas) son reproducciones en microfilm de la *Tragicomedia* que perteneció a don Agustín Durán.

Un reciente estudio llevado a cabo por Díez Borque (2015) ha enriquecido el grupo de “aficionados” por nuestra Feliciania. Durante sus pesquisas en algunas bibliotecas particulares del Siglo de Oro español, el investigador recopila en la relación de inventarios y documenta la presencia de nuestra obra (185-186):

52 (1677)—Pedro Núñez de Guzmán, Conde de Villaumbrosa—Joaquín Forradellas, ‘La biblioteca poética del Conde de Villaumbrosa’, Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 48 (1972), 359–405. Museo o biblioteca selecta de el Excmo. Señor Don Pedro Núñez de Guzmán, Marqués de Montealegre y de Quintana (Madrid, Julián de Paredes, 1677). c.10.000 libros. **Teatro:** *Autos sacramentales* (Lope de Vega); *Ni Amor se libra de Amor* (Calderón); *Fieras afemina Amor* (Calderón); *Menandra* (Narváez) (2); *Comodiae* (Terencio) (2); *Comodiae cum commentariis Dionysii Lambini* (Plauto) (2); *Comediae 20 cum commentariis Friderici Taubmani* (Plauto); *Comedias* (Diamante); *Comedias* (Rojas Zorrilla); *Comedias* (Lope de Vega); *Comedias diferentes de varios autores* (3); *Comedias diferentes en francés* (9); *Comedias nuevas de varios autores* (6); *Comedias primera–cuarta* (Calderón) (4); *Comedias varias* (Calderón) (2); *Comentarios en las tragedias de Hércules* (Séneca); *Corneille traduit en françois*; *Mejor de los mejores libros de comedias*; *Oeuvres* (Molière); *Obras varias* (Cáncer y Velasco); *Petri Scriverii collectanea, sive fragmenta veterum tragicorum* (Schrjiver); *Propalladia* (Torres Naharro); *Relación de las comedias que se hicieron el año 1474* (2); *Theatre revue* (Corneille) (4); *Tragicomedia los jardines y campos sabeos* (Enríquez de Guzmán).

El Conde Núñez de Guzmán en su biblioteca guardaba una copia de la *Tragicomedia*. Don Pedro era natural de Valladolid, fue Caballero de Calatrava,

consejero de Indias, consejero de Castilla, presidente del Consejo de Castilla. Transcurrió gran parte de su vida en Castilla-León hasta que obtuvo un importante encargo en Sevilla (Barrientos Grandón⁸⁷):

Después de nueve años de servicios en el Consejo del Nuevo Mundo fue ascendido a una plaza en el Consejo Real de Castilla (22 de septiembre de 1652) y dos años más tarde, siendo asistente de Sevilla, se le confió la presidencia de la Casa de la Contratación (15 de noviembre de 1654), por el término de tres años, para reemplazar al marqués de la Liseda, cargo del que tomó posesión pocos días después (26 de noviembre de 1654) y en el que acabó despachando durante casi cuatro años.

Probablemente, consiguió una copia del drama guzmaniano durante su estancia en la capital hispalense en alguna academia de buenas letras; a lo mejor le había llamado la atención el apellido de la autora: él era un Guzmán y su esposa era la condesa María Petronila Enríquez de Guzmán. No podemos excluir *a priori* un posible vínculo familiar entre ellos, aunque fuera de rama secundaria. En el catálogo de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca hay a disposición una herramienta muy útil que permite buscar a los antiguos poseedores de los libros. Bajo “Villaumbrosa, María Petronila”, salen, entre varias, las siguientes informaciones⁸⁸:

El marqués [*Pedro Núñez de Guzmán*] tuvo un rica biblioteca de la que se hizo un catálogo en 1677. A su muerte, su esposa siguió manteniendo la biblioteca aunque algunos de los fondos pasaron a otras manos, como las de Luis Salazar y Castro, cuya colección está hoy en la Real Academia de la Historia. Se dispersó definitivamente en el siglo XIX.

La biblioteca se ha perdido, desgraciadamente, sin embargo, la noticia de la presencia de la *Tragicomedia* ha llegado hasta nosotros, gracias al catálogo que se recopiló en 1677 y al trabajo de investigación de Díez Borque. El profesor (2015, 186) nos aporta otro dato deslumbrador y del que doña Feliciana estaría orgullosa:

59 (1686)—Antonio de Solís, cronista de Indias—Frédéric Serralta, ‘La biblioteca de Antonio de Solís’, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 33 (1979), 103–32. 1.400 libros. **Teatro:** *Algunas hazañas del Marqués de*

87 <<http://dbe.rah.es/biografias/19921/pedro-nunez-de-guzman>> (29/07/2020)

88 <<http://bibliotecageneralthistorica.usal.es/?q=persona/villaumbrosa-maria-petronila-nino-enriquez-de-guzman-condesa-de>> [29/07/2020].

Cañete (Belmonte *et al.*); *Autos* (Calderón); *Autos, loas y entremeses*; *Comedias*; *Comedias* (Calderón) (8); *Comedias, tomo quinto* (Calderón); *Comedias* (Guillén de Castro); *Comedias* (Rojas Zorrilla) (2); *Comedias* (Lope de Vega) (17); *Comedias varias* (10); (Quiñones de Benavente); *Medea* (Séneca); *Opera* (Séneca) (3); *Pastor Fido* (Guarini) (2); *Terentius cum comento*; *Terentius variorum*; *Tragedia* (Coroliano); *Jocoseria*; *Tragedia* (Séneca) (3); *Tragedias españolas*; *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (Enríquez de Guzmán).

El gran Antonio de Solís tenía una copia de la *Tragicomedia* en su biblioteca personal. Es un hallazgo increíble que le otorga prestigio y mucho valor a nuestra autora; además, porque sigue apareciendo entre pilares y leyendas de la dramaturgia y esto empuja a ubicar a Enríquez en ese conjunto de excelentes escritores al cual tanto había aspirado. Solís fue cronista de Indias. Podemos lanzar la hipótesis de que la *Tragicomedia* le hubiera despertado curiosidad por el título evocador de lugares lejanos y exóticos. Serralta (1979, 104) apunta que su biblioteca privada era una de las mayores en aquellos tiempos:

En cuanto a su extensión, se puede afirmar que es una de las más ricas de las bibliotecas del Siglo de Oro conocidas hasta hoy. Las estanterías en que se guardaban los libros tenían nada menos que diez y nueve puertas. El inventario duró cinco días (28, 29, 30 de abril, 5 y 9 de mayo de 1686). En la lista de títulos se citan 1281, pero además aparece algunas veces la mención de paquetes de libros cuyo título no se indica, aunque sí la cantidad, e incluso una vez consta la misma mención de forma totalmente indeterminada; por todo lo cual la estimación final podría ser aproximadamente de 1400 a 1450 títulos.

Y aporta la descripción (105) del contenido de la librería:

Extensa cultura latina, con todos los clásicos de la Antigüedad; tratados de teología, devocionarios, guías de pecadores, etc., indispensables para el sacerdote; gran número de obras de historia en general y particularmente de la de América, incluyendo por supuesto las fuentes impresas de la *Historia de la conquista de Méjico* que utilizó o por lo menos consultó el Cronista de Indias; libros de preceptiva literaria y de literatura nacional o extranjera, especialmente poesía y teatro, de los mayores autores (Lope, Calderón, Góngora, Quevedo, Cervantes, Gracián, Camoens, Petrarca, Bocado, Montaigne, Corneille, etc.), lecturas obligadas en los tiempos en que era Solís dramaturgo de palacio y poeta famoso; y, por fin, muestras abundantes de una polifacética cultura general: obras sobre pintura, relojería (dos aficiones del autor que deja bien, patentes el inventario de sus bienes), botánica, paremiología, historia natural, matemáticas, medicina, numismática, heráldica, arqueología.

Por lo que se refiere a la *Tragicomedia*, Serralta (124) recopiló lo que sigue:

- Comedias de los Jardines y campos sábeos 4º.....3

El título pertenece a «Libros castellanos In 4º» y la tasación en reales la hizo Florián Anissón, librero, el 5 de mayo de 1686. El papel de los libreros es fundamental para investigar sobre la difusión de las obras literarias, porque, según explica Pérez González (2013, 5):

Los catálogos de libreros [...] son documentos que aportan datos sobre el mercado del libro -qué se vende, cuándo y dónde- dándonos oportunidad de interpretar estos datos a la luz de otro tipo de informaciones, para así acercarnos un poco más a la realidad histórica de la literatura en un momento concreto.

Gracias al librero Anissón podemos ver que el texto de Feliciano no valía mucho dinero, o sea 3 reales. Observamos que, de nuevo, Feliciano figura entre no solo las lecturas que estaban de moda en aquellos años, sino las que han venido siendo las más importantes de la historia de la literatura. Serralta (104) anota que «el librero encargado de la tasación siguió probablemente el orden en que estaban dispuestos los libros en las estanterías» y Enríquez se hallaba en buenísima compañía. Vamos a reproducir la parte del listado en la que ella se encuentra (124) (la cursiva es nuestra):

- Obras de Garcilaso de la Vega
- noches claras de faria
- Obras de Don Diego de Mendoza
- La farsalia de Jauregui
- Rimas de Jauregui
- Discursos poéticos de Jauregui
- Vida de Séneca de Jauregui
- El conde Lucanor
- La Imbençion de la cruz de Zarate
- Obras de Don Luis Carrillo
- Obras de Vlloa
- Versos de Herrera
- Obras de Villamediana
- Refranes Castellanos
- Para todos de Montalban

- Jerusalem captiva de Abellaneda
- *Comedias de los Jardines y campos sábeos*
- El caballero determinado
- Obras de Vlloa
- Rimas do Luperçio y Argensola
- Obras de Zarate
- La lira de Vocangel
- Don Quixote de la mancha dos tomos
- Los cigarrales de Toledo

Y muchos más, como Lope de Vega, Quevedo, Pinciano, Séneca... Una biblioteca preciosa y, sin duda alguna, de valor inestimable. Es interesante que Solís hubiese colocado a doña Feliciano entre una obra que se desarrolla en Oriente Próximo, la *Jerusalén cautiva* de Alcedo y Avellaneda (¿?-1642), y otra de caballerías, *El caballero determinado* de Olivier La Marche (1425-1502), cronista de la corte francesa del siglo XV, cuyo libro se tradujo al castellano por Hernando de Acuña y Zúñiga (1518-1580). En efecto, como bien sabemos, en la *Tragicomedia* se unen el exotismo con las peripecias caballerescas.

Los primeros datos sobre la presencia de la *Tragicomedia* en las bibliotecas particulares se remontan a finales de los años sesenta del siglo XVII, con el Conde Pedro Núñez de Guzmán, Antonio de Solís, el clérigo Pedro Soriano Carranza, don José Álava y, prosiguiendo por los siglos XVIII y XIX, Agustín Durán Yáñez, Cayetano Alberto de la Barrera, Pascual de Gayangos y Arce y don Francisco de Bruna y Ahumada. La existencia de doña Feliciano en las librerías de estos eminentes literatos y bibliófilos le confiere una gran relevancia, puesto que figura entre autores, tanto antiguos como modernos, famosísimos y que han terminado marcando la historia de la literatura mundial.

Ahora bien, la presencia de Enríquez de Guzmán en las bibliotecas particulares que acabamos de exponer parece ser un gran éxito, especialmente si se consideran las observaciones de Díez Borque (2015, 171-172) que presenta como conclusión de sus investigaciones:

Para el período 1600–1650 tenemos el hecho contundente de que en 59 bibliotecas (del resto hasta 65 no se da inventario completo) sólo aparecen obras teatrales en 23 bibliotecas, 38,98%. Ya, de entrada, significa una presencia muy reducida. [...] La literatura en general no tiene un lugar destacado en las bibliotecas (más la poesía), y dentro de ello, la peor parte se la lleva el teatro.

Las bibliotecas que albergaron copias de la *Tragicomedia* no pertenecen solamente al siglo XVII, no obstante, las aportaciones de Díez Borque son interesantísimas, porque permiten trazar el panorama de las tendencias literarias en la época de Feliciano. El catedrático (173) analiza que los libros de teatros

Aparecen de forma destacada en bibliotecas de la nobleza y de distintos cargos de la administración, pero también del clero, profesiones liberales (profesores, arquitectos, escritores, abogados), comerciantes y mercaderes, libreros ... , etc. de Madrid y otras ciudades.

En efecto, era exactamente a estas esferas sociales a las que pertenecían los antiguos poseedores de la pieza guzmaniana.

El hallazgo de la *Tragicomedia* en las bibliotecas privadas de los siglos XVII y XVIII es un dato muy positivo: había personas que se habían interesado por ella y podemos atrevernos a hablar de “fortuna literaria”, a pesar de las 440 copias que seguían almacenadas en la vivienda León Garavito-Enríquez de Guzmán. Especialmente porque parece que, como ya hemos tenido ocasión de observar en el apartado dedicado a la imprenta (3.2), la obra se editó sin un éxito teatral previo como, contrariamente, solía acontecer. De hecho, Díez Borque (167) señala que:

Los dramaturgos del siglo XVII escribían, fundamentalmente, para que sus obras se representaran, en los espacios profesionales de corrales y coliseos, en España y en el Nuevo Mundo, rodeados de otros lugares de puestas en escena, más o menos ocasionales: exteriores (plazas, calles, jardines, ríos, caminos, mar ...) e interiores (Salón Dorado y de Reinos, palacios del rey, la nobleza y casa de algún artesano, habitaciones privadas de la realeza, conventos, iglesias, universidad, ayuntamientos ...). Pero también se publicaba teatro fuera en partes, de un poeta o varios, sueltas, y circulaban manuscritos de dramaturgos, ‘autores de comedias’, copias de memorias y memorillas. Esto plantea una serie de interrogaciones, que no tienen respuesta satisfactoria, más allá de vagas generalizaciones: ¿por qué, para qué, para quién se editaba teatro en el XVII hispano?

En suma, Feliciano se colocaría en el segundo grupo: se vendió la *Tragicomedia* como una suelta, aunque se imprimió como si se tratara de un libro. ¿Con qué finalidad se mandó a la imprenta? Ahora bien, la autora seguramente quiso editar su creación literaria, antes que nada, por orgullo personal y porque su esposo lo financió. En segundo lugar, puede que el matrimonio confiara en algún comprador que representara, tarde o temprano, la pieza, pero parece que esto se haya quedado en su imaginación y

mejores deseos. Entonces, la opción sería imprimir con el objetivo de que, al menos, se leyera. Y, en efecto, el texto se encontraba en aquellas ricas bibliotecas particulares probablemente y únicamente por eso.

Aún no hay noticias fiables sobre la representación de la *Tragicomedia*. El 29 de febrero de 1624 el rey Felipe IV entró a Sevilla y el hecho de que Feliciano se dirija a su majestad en el prólogo de la *Tragedia* ha llevado a pensar que, quizás, incluso su *Tragicomedia* se llevó a las tablas durante las celebraciones de la entrada real. Algunos hombres de letras, como Cayetano Barrera y Leirado, se apoyaron en las palabras de Enríquez para creer en la efectiva representación:

Parece inferirse del prólogo de la Primera parte que fue representada al rey Felipe IV en Sevilla, año de 1624. (Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico...*, 1860).

Sánchez Arjona (1994, 229), pese a tomar en consideración la suposición, especialmente cuando en una nota escribe que:

En el tomo IX de *Papeles varios* de la Biblioteca Colombina está la curiosa «Relación del lucimiento y grandeza, con que el Excellmo. Duque de Medina Sidonia festejó á S. M. y á todos los de su casa y familia en el Bosque llamado Doña Ana, que es del Duque. Y de todo lo demas que passó en el discurso de esta Jornada de S. M. desde que salió de Sevilla hasta la buelta de Madrid. Compuesto por Bernardo de Mendoza, natural de Madrid.» Según esta relación, «el 16 de Mayo (1624) se corrieron toros (en Doña Ana) y se dieron dos lanzadas con mayor gallardía que felicidad. Á la noche se representó una comedia suntuosa, por el aparato admirable, por la grandeza del asunto y propiedad de la representación, y entretenida por los bailes y entremeses, que sirvieron de divertir y ocupar los espacios entre una y otra jornada.

Al final, pone en tela de juicio la probabilidad de aquella puesta en escena (229):

Ahora bien: ¿cuándo y en dónde se representó la obra de D.^a Feliciano ante Felipe IV? No fue en teatros, pues ya hemos visto que no lo permitió su autora, ni en la época en que vino el monarca a esta ciudad se permitían las representaciones en ellos, por ser Cuaresma. ¿Fue acaso en el Alcázar, en uno de los trece días que permaneció en Sevilla, o fue tal vez, como nos inclinamos a creer, en las suntuosas fiestas dadas por el Duque de Medina Sidonia en el coto de Doña Ana a Felipe IV, en las que, entre otras cosas, hubo representaciones hechas por la

compañía de Tomás Fernández y la célebre Amarilis que estuvieron en Sevilla por cuenta del Duque desde el Miércoles de Ceniza, que se cerraron los teatros, hasta entonces?

A tal propósito, Vélez-Sainz (2005, 96) argumenta que:

La *Tragicomedia* posiblemente fuera representada en el Alcázar o, como sugiere José Sánchez Arjona, en las suntuosas fiestas dadas por el Duque de Medina-Sidonia en el coto de Doña Ana (229). Esto es lógico, pues Feliciano estaba emparentado con los Enríquez de la casta de los duques de Mediana-Sidonia. Asimismo, el segundo de sus apellidos, Guzmán, también la ayudaba en cuanto la emparentaba, si siquiera lejanamente, con Gaspar Guzmán, el conde de Olivares.

Seguramente, los dos apellidos de la madre ella los prefirió y los escogió con respecto a los del padre (García de la Torre) por el prestigio, pero creemos que, al final, no fueron las llaves que le pudieron abrir todas las puertas que ella quisiera.

Piedad Bolaños (2007b, 485) lanza una hipótesis más, es decir, que la *Tragicomedia* hubiera podido disfrutarse en Portugal, porque sería donde se imprimió en base a lo que la portada pone:

Y, efectivamente, si alguna vez se representó, hubo de hacerse en Lisboa, al igual que pudo presenciarse Felipe III (que no Felipe IV) que fue quien hizo la jornada a Lisboa (abril-junio) en 1619, con la finalidad de que prestaron los nobles lisiponenses juramento a su hijo, el príncipe heredero, hecho que se concretó en el mes de julio de ese mismo año.

Considerando que la obra se editó por primera vez en 1624 y que una pieza llegaba a la imprenta después de tener éxito en las tablas, la fecha de 1619 tendría sentido. Sin embargo, hay dos cosas que observar: primero, que es altamente probable que lo de Portugal sea un pie falso de imprenta, según hemos ilustrado en el capítulo III; por lo tanto, se rompería el vínculo entre la obra guzmaniana y el país lusitano. Segundo, Feliciano se dirige a Felipe IV y lanza numerosas críticas contra Felipe III en los Entreactos de la *Comedia*, con la esperanza de que el hijo no siga las huellas del padre («el rey asno» protagonizado por Midas). Felipe III no sería el mejor espectador que se podría imaginar de una pieza que lo ridiculizara tanto y delante de un auditorio entero.

Por muchas hipótesis que se hayan formulado hasta hoy en día sobre la puesta en escena de la *Tragicomedia*, aún no hay evidencias que atestigüen dicho evento. La presencia de Felipe IV en Sevilla y en Doñana fue un suceso de gran relevancia, que fue narrado e inmortalado en las crónicas. Parece extraño que de doña Feliciano no se haya relatado nada. La única duda podría dejarla lo que la dra. Bolaños (2007b, 484) bien ha observado:

Para terminar he de decir que, al menos, se alude a cuatro representaciones (dos el sábado y dos el domingo), hechas ante el Rey, en Doñana, pero ¿qué obras fueron las representadas? Es una pena que no se haya conservado la lista de comedias que Tomás Fernández dice dejar en la escritura que realiza para comprometerse a representar éstas y no otras, cuando va a Granada. Tradicionalmente se ha venido apostando por, al menos, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sábeos* de doña Feliciano Enríquez de Guzmán.

No obstante, la investigadora no está completamente convencida de que se representó, porque la obra es muy extensa y necesitaba un gran aparato escénico. Las características del texto llevan a pensar que fue escrito más para la lectura que para las tablas. Además, detalle fundamental, Feliciano descartó los teatros y los coliseos porque a ellos iba el «bárbaro vulgo». La puesta en escena, si se dió, hubiera tenido que ser en la sala de un palacio o bien en un lugar recogido, íntimo, como el convento donde sus hermanas vivían. Finalmente, en la dedicatoria a las hermanas Magdalena y Carlota, doña Feliciano escribió lo siguiente:

Remitosla para que celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas, festejando con sus deseadas bodas porque sean castas y puras las de esposo eterno con su amada y soberana esposa María en el primero instante de su purísima Concepción, en su festividad de este año.

Todo está en el texto: la *Tragicomedia* no se tenía que representar ni en teatros ni en coliseos, sino en sitios recogidos. La dedicatoria que compuso para Felipe IV fue, probablemente, un homenaje, una *captatio benevolentiae* que ella quiso formular para la entrada a Sevilla del monarca en los años de la impresión. Y, por último, no olvidemos la devoción hacia la festividad de la Inmaculada el 8 de diciembre de 1619, una devoción profunda tanto para la autora como para León Garavito, quien compuso la *Información en derecho por la Purísima y limpísima Concepción* (1625) donde

aparecen aun unas décimas de Feliciana. La puesta en escena de la *Tragicomedia* parece más orientada al convento y a la festividad religiosa que a una entrada real.

Ahora bien, es prudente no desechar ninguna posibilidad de representación de la obra guzmaniana mientras falten pruebas documentales; no obstante, por lo que de momento sabemos, parece que nunca haya visto las tablas, ni siquiera de las más apartadas.

El florecimiento y el desarrollo de los estudios de género le han beneficiado también a Enríquez de Guzmán. A lo largo de estos últimos veinte años nuestra autora ha “vuelto a vivir”, gracias a investigadores, instituciones, directores de teatro y actores que se han interesado apasionadamente por ella.

En ocasión de los veinte años del Festival de Teatro Clásico de Almagro (Ciudad Real), en 1997 se pusieron en escena los Entreactos de la *Primera parte* de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* con el título de *Las Gracias Mohosas* (1998). El evento fue una producción del Centro Andaluz del Teatro y de la Consejería de Cultura de Junta de Andalucía y fue un espectáculo revelación. El director fue Juan Dolores Caballero, quien se basó en la edición de los entreactos realizada por Fernando Doménech y Felicidad González (1994). El que era entonces el director del CAT, Emilio Hernández (1997, 18), comentó:

El estreno de este texto sorprendente y desconocido de una aun desconocida autora andaluza del siglo XVII abre esta nueva etapa del Centro Andaluz de Teatro de la Junta de Andalucía. Se trata de un texto breve, heredero del teatro burlesco del barroco, donde triunfa lo monstruoso, lo disparatado, la fealdad, la grosería. Es literalmente un esperpento, la imagen de un mundo fuera de toda norma, donde todo es lo contrario de lo que debe ser y en el que surge la más pasmosa libertad.

La representación se repitió gracias a la compañía Teatro del Velador (Andalucía) en la XXXI edición del Festival de Almagro en 2008, manteniendo la dirección de Caballero. De la presentación se encargó Piedad Bolaños, quien, en aquellos años estaba investigando y redactando minuciosamente la primera biografía completa (2012) sobre Feliciana. Bolaños así anunciaba (2008b, 44):

Estimado espectador:

Va a presenciar *Las gracias mohosas* cuyo texto has ido extractado de los 'Entreactos' que la sevillana doña Feliciano Enríquez de Guzmán (1569-1644), primera dramaturga de los Siglos de Oro, escribió, formando parte de su obra la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624). Doña Feliciano, díscola en el seguimiento de las normas impuestas por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, prefiere seguir el dictamen de los clásicos y otorgar a estas piezas 'menores' la posibilidad de adoctrinar (fin prioritario del teatro) a quien las leyere.

Desde el 3 hasta el 19 de junio de 2011 Juan Caballero y la compañía Teatro del Velador pusieron en escena el mismo espectáculo en el Teatro Pavón de Madrid, acogidos por la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Su director, Eduardo Vasco, declaraba en la entrevista con *El Diario.es* que

La “mirada” de Teatro del Velador es “de lo más interesante que está pasando hoy” en este contexto. “Es tan particular que da un nuevo aliento y vida a este género y lo hará por muchos años”, ha pronosticado seguro de que “tiene sentido” que la CNTC se “asocie” a estas “rarezas clásicas”⁸⁹.

En la última década se ha venido intensificando el interés por Feliciano, gracias especialmente al empujo dado por los trabajos de Bolaños (2007a, 2007b, 2012, 2014, 2016), Doménech (1996, 1998), Doménech y González Santamera (1994) y Pérez (1988), que han despertado la curiosidad de algunos estudiosos más, como Reina Ruiz, Vélez-Sainz, Marín Pina, Scott Soufas etc.

La figura de Feliciano ha empezado a emerger y a destacar en la generación de mujeres escritoras a la cual pertenece, junto a Ana Caro y María de Zayas. En junio de 2019, en el ámbito del Festival de Teatro Clásico de Cáceres, se organizaron unas rutas nocturnas teatralizadas por el casco antiguo de la ciudad extremeña con el título de “Siglo Violeta”. Algunas actrices personificaron a María Calderón “La Calderona”, Teresa de Jesús, María de Zayas, Sor Juana Inés de la Cruz, Ana Caro de Mallén y a

89 «Desempolvando 'Las Gracias Mohosas' de Feliciano Enríquez de Guzmán»
<https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/desempolvando-mohosas-feliciano-enriquez-guzman_1_4706167.html> [29/07/2020].

nuestra Feliciana Enríquez de Guzmán. La finalidad fue la de guiar al público por las calles de Cáceres, recitando algunos versos y dando a conocer a las autoras áureas que acabamos de mencionar⁹⁰.

El 15 de octubre de 2019, en la IV edición del Día de las Escritoras (“Mujeres, amor y libertad”), promovido por la Biblioteca Nacional de España junto a la Federación Española de Mujeres Directivas, Ejecutivas, Profesionales y Empresarias (FEDEPE) y la Asociación Clásicas y Modernas, se leyó en el Salón de los Actos de la Biblioteca Nacional de España un extracto del Entreacto II de la *Primera Parte* de la *Tragicomedia*⁹¹:

“(Salen los seis enamorados con broqueles de corchos y espadas de palo, y lanzas de cañas verdes, armados a lo ridículo. (...) Hacen sus galanterías cojeando y dando caídas. (...) Corren sus cañas, y quiebranlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo.)

BACO: Valerosamente habéis, hijos míos, todos seis torneado. Solo falta, que Aglaya juzgue, cuál debe llevar el prez, pues es justo, que a quien duele la muela, ése se la saque.

AGLAYA: Padre mío, dice otro refrán, que a quien dieron a escoger, dieron qué entender.

BACO: Decid vuestro parecer, hija mía, que más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón.

AGLAYA: Digo, señores, que todos seis habéis andado valerosos Caballeros, y todos seis sois dignos y merecedores d’esta vuestra Caballa, por quien habéis tan valientemente lidiado. En igual grado os quiero a todos; no es razón, que haga agravio a ninguno de tales campeones. A todos seis os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quedar quejoso.

BACO: ¡Ay hija mía! ¿Bigama queréis ser? ¿Dos, tres veces queréis ser gama?

AGLAYA: No, padre, sino con seis gamos quiero correr como gama.

BACO: No, hija mía, no es razón que vos introduzcáis en el mundo la bigamia en las mujeres, que seréis peor que la Reina Semíramis, que aunque tuvo muchos hombres, no fueron muchos matrimonios.»

Avanzado el año 2020, el Ciclo Académico de las XXXVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro del Festival de Teatro Clásico de Almería (suspendido a causa de la emergencia sanitaria debida a la pandemia por Covid-19) preveía una intervención sobre doña Feliciana, puesto que las mujeres eran el eje principal de las Jornadas,

90 <<https://www.granteatrocc.com/espectaculo.php?id=1922>> [20/06/2020].

91 <<http://diadelasescritoras.bne.es/feliciana-enriquez-de-guzman/>> [29/07/2020].

organizadas por la dra. Rodríguez y la dra. Giménez. El Festival, en un primer momento aplazado hasta septiembre de 2020 y luego cancelado, volverá en 2021, quizás manteniendo la propuesta teatral y literaria del anterior⁹².

Para finalizar, el día 8 octubre de 2020 el Centro Andaluz de Letras (Sevilla) propone algunas partes de *Las Gracias Mohosas* en la Casa Murillo. La actriz gaditana Ana Rosetti se ocupará de rescatar a dona Feliciano, mientras que la actriz sevillana Isa Ramírez leerá los fragmentos del texto, acompañada por la violonchelista Beatriz González, experta en repertorio barroco⁹³. El evento forma parte de la programación “Noches en la Casa Murillo” que duran desde el 22 de julio hasta el 22 de octubre de 2020. Nos atrevemos a comentar que Feliciano hubiera escogido el simbólico día 9 de octubre para darse a conocer... Se trata de una iniciativa interesante y que da mucha visibilidad a nuestra autora.

Por lo que se refiere a las mujeres escritoras en general, cabe señalar dos eventos: primero, el tema central de las XLIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro 2020 ha sido “La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro”, durante las cuales se ha analizado el papel de la figura femenina como protagonista de comedias, actrices y directoras de compañías o como dramaturgas. En segundo lugar, citamos la exposición “Tan sabia como valerosa. Mujeres y escritura en los Siglos de Oro” organizada por el Instituto Cervantes en colaboración con la Biblioteca Nacional de España desde el 5 de marzo hasta el 5 de septiembre de 2020⁹⁴. El propósito es el reunir las vidas de algunas importantes autoras españolas a través de manuscritos, documentos y medios audiovisuales. Destacan Teresa de Jesús, Ana Caro de Mallén, Catalina de Erauso, Juana Inés de la Cruz, María de Zayas, Leonor de la Cueva y Silva, Luisa María de Padilla Manrique y Acuña...: Feliciano es la gran ausente en este abanico de mujeres sabias y valerosas, sin embargo, es una exposición de interés y que permite, sin duda, ensanchar el conocimiento sobre esta generación de mujeres de letras. En el Corral de Comedias de Almagro el día 26 de julio de 2020 se llevaron al escenario algunas

92 <<https://ocioalmeria.es/jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro-en-almeria-2020/>>;

<<https://www.aulamagna.com.es/la-ual-perfila-el-ciclo-academico-de-las-xxxvii-jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro/>> [28/02/2020].

93 <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/content/noches-en-la-casa-murillo>> [29/07/2020].

94 <<https://cultura.cervantes.es/espanya/es/TansabiacomovalerosaMujeresyescrituraenlosSiglosdeOro/131564>> [29/07/2020].

lecturas dramatizadas de María de Zayas, Ana Caro de Mallén, Santa Teresa de Jesús y Sor Juana Inés de la Cruz, tomadas del repertorio ofrecido por la exposición “Tan sabia como valerosa”⁹⁵.

La primera puesta en escena oficial de una parte de la *Tragicomedia*, los Entreactos de la *Tragedia*, tuvo que aguardar hasta el Festival de Almagro de 1997. Poco a poco, Feliciano está adquiriendo cada vez más reconocimiento, gracias a los estudios de género y a las valiosas aportaciones de numerosos investigadores. El presente trabajo desea sumarse al reto de rescatar a esta rebelde e ingeniosa mujer sevillana, que se merece, sin duda alguna, el éxito que tanto iba buscando.

95 <<https://www.festivaldealmagro.com/programa/tan-sabia-como-valerosa>> [29/07/2020].

CAPÍTULO VI

6.1 Texto “base” y criterios de edición

La presente edición está basada en la publicación de 1624, precisamente en el ejemplar que se custodia hoy en día en la Biblioteca Colombina de Sevilla (sign. 29-2-19).

Los criterios de edición seguidos en el establecimiento del texto han sido los siguientes:

- Se ha modernizado la grafía, siempre que no tenga un valor fonológico.
- Se han actualizado la acentuación, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas.
- Las palabras como amor, alma...se han escrito en minúscula, a no ser que hagan referencias a personajes alegóricos o a divinidades (Dios de Amor, la Verdad...).
- Los títulos nobiliarios están en minúscula, siempre y cuando no indiquen a un personaje cuyo título se haya convertido en su nombre propio (el Rey).
- Se han separado las contracciones y se han desarrollado las abreviaturas sin indicarlo.
- Se ha conservado la presencia o ausencia de los grupos consonánticos cultos.
- Se han conservado la rimas defectuosas, porque el supuesto defecto se subsanaba en la pronunciación.
- Los errores culturales, si son de la autora, se conservan (exigencias estilísticas).
- Se ha añadido la numeración de los versos a la derecha, sin tener en cuenta de la división en escenas.
- Se han puesto los nombres de los personajes a la izquierda, desarrollados y en versalita.
- Se ha sangrado el primer verso de cada estrofa.
- Las acotaciones se han puesto en cursiva.

- La acotación *Vase* se ha puesto en cursiva justo al lado del verso correspondiente.
- Los versos partidos se han escrito de la siguiente forma:

CLARISEL ¿Es más árbol?
BIRANO Es de fuerte
madera.

- Se han indicado los apartes con la palabra *Aparte* en cursiva, a la derecha y al final del primer verso. Los versos recitados aparte se han escrito entre paréntesis.
- Los coros y los entreactos se han insertado entre los actos que les corresponden, según las indicaciones proporcionadas por la autora.

6.2 *La Tragicomedia, Primera Parte*

TRAGICOMEDIA LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS

Primera y segunda parte
con diez coros y cuatro entreactos.

Compuesta por doña Feliciana Enríquez de Guzmán.

Dedicada a doña Carlota Enríquez y a doña Magdalena de Guzmán
sus hermanas, monjas en Santa Inés de Sevilla.



Con licencia en Coimbra por Ierome Carvalho, año de 1624.

A DON LEÓN Y A DOÑA ISABEL ENRÍQUEZ
doña Feliciana Enríquez de Guzmán⁹⁶

Permitid, generosos descendientes de Atlante por la línea de Pelayo⁹⁷, que al castillo y dos leones y cinco quinas y doce castillos de los escudos de vuestras armas y reales insignias que adornan la capilla mayor de la iglesia del muy ilustre convento de Santa Paula de Sevilla, con los siguientes letreros:

«Aquí están los huesos del generoso caballero don León Enríquez, trasladados por la muy magnífica y generosa señora doña Isabel Enríquez, marquesa de Montemayor, su hermana, edificadora de esta iglesia. Desciende de las reales casa de Castilla y Portugal. Murió en servicio de su rey.»

Están los señores⁹⁸ don Juan condestable de Portugal, condes de Montemayor del rey don Enrique de Castilla y del rey don Fernando de Portugal, fundadora de esta.

Otra de su sangre y vuestra por la misma línea haya carteadado y juntado con la insignia de nuestra salud otros leones, barras, vandas, armiños, pendones y calderas, que también ocupan honrosos lugares en la capilla mayor de nuestra Señora del Carmen y en la del Nacimiento del convento de San Pablo⁹⁹ y claustro de Santo Domingo de Porta Coeli¹⁰⁰ de la misma ciudad. Que todas son insignias reales y ramas del mismo tronco y de la misma línea¹⁰¹.

96 *A don León...Guzmán*: Aunque esta dedicatoria no aparece en nuestro texto “base”, creemos que es oportuno reproducirlo, porque en su lugar hay una hoja en blanco. El texto que ahora mismo vamos a transcribir pertenece a la edición de 1627, ya que en la de 1624 falta un párrafo («Están los señores...fundadora de esta»). Don León y doña Isabel eran hermanos y marqueses de Montemayor, descendientes del rey Enrique de Castilla y del rey Fernando de Portugal. A la rama de don León y doña Isabel pertenecía doña María, la madre de Feliciana. Sin embargo, se trataría de una rama segundona de la poderosa familia Enríquez de Guzmán, pero esto no le impidió a la autora sentirse muy orgullosa de su linaje.

97 *Atlante...Pelayo*: La autora está tan orgullosa de sus ancestros que los lleva hasta el mítico Atlante, padre de las Pléyades, dentro de las cuales cabe Maya, la princesa protagonista de la *Segunda Parte...* con quien Feliciana se identifica.

98 *Están los señores*: En efecto, en la iglesia de Santa Paula (Sevilla) están los sepulcros de los tres nobles citados.

99 *Convento de San Pablo*: Hoy en día es la parroquia de Santa María Magdalena.

100 *Claustro de Santo Domingo de Porta Coeli*: Estaba situado en la actual calle Santo Domingo de la Calzada, esquina Luis Belmonte.

101 *Que...línea*: La dedicatoria sirve para conferir prestigio a la obra y para informar que la autora viene de una familia noble. Todo esto le ayudaría a la hora de dar a conocer la *Tragicomedia*, al relucir antepasados importantes.

LICENCIAS¹⁰²

Diz Gerardo de la Vinha¹⁰³, impressor de livros nesta cidade, que ele quer imprimir a sua costa o livro intitulado *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, composto por doña Feliciano Enríquez de Guzmán.

Pede a V.S. ilustrissimas lhe dé licença para poder imprimir, etc.

Ao padre mestre frey Thomas de Saõ Domingos¹⁰⁴, que veja esta *Tragicomedia* e informe com o seu parecer. Lisboa dos 14 de Novembro de 1623.

António Díaz Cardoso. Juan Álvarez Brandaon. G. Pereira. Don Joan da Silva. Frey Thomas de Portes. Francisco de Gouvea¹⁰⁵.

Vi esta *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, composta por doña Feliciano Enríquez de Guzmán sevillana não tem cousa que impida poderse imprimir antes tem muita lição de humanidades e poesias e não será de pouco entretenimiento aos curiosos, principalmente por ter tal autora, porque sempre se estimaron as letras e poesias desta qualidade¹⁰⁶. En Saõ Domingos de Lisboa 14 de Janeiro de 1624.

Fr. Thomas de Saõ Domingos
Magister

Vista a informação, podese imprimir a *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* composta por doña Feliciano Enríquez de Guzmán e depois de impresso, torne conferido com o seu original e se da licença para correr e sem ella não correrá. Em Lisboa 6 de Março de 1624.

Pódesse imprimir esta *Tragicomedia*. Lisboa 21 de Marzo de 1624. Obispo Viegas¹⁰⁷

Que se possa imprimir este livro, vistas as licenças do Santo Oficio e Ordinario. Em Lisboa a 16 de Abril de 1624.

Monis. Caldeira Araujo

Taxam este livro intitulado *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* en ducentos e trinta reis em papel. Em Lisboa a 9 de Setembro de 1624.

Monis. Araujo

102*Licencias*: Es probable que estas licencias sean inventadas. Se habrían puesto simplemente para cumplir con las normas editoriales de la época. A tal propósito, remitimos al capítulo III del presente trabajo donde se plantea el falso pie de imprenta.

103*De la Vinha*: Se trata del impresor de la segunda edición de 1627 y no de la primera. Hubiera tenido que ser Iérome Carvalho quien pidiera licencia, pero ese impresor parece que nunca existió.

104*Thomas de Saõ Domingos*: Fue diputado de la Inquisición en Lisboa, en los años de la Unión Dinástica.

105*António...Gouvea*: Los revisores encargados de leer la *Tragicomedia* para poder otorgar la licencia.

106*Vi...qualidade*: Según fray Tomás la obra se puede imprimir por la alta calidad bien del contenido, bien del estilo.

107*Viegas*: El nombre correcto era Rui Pires de Veiga, que dejó el encargo en 1612. Además, es curioso que se haya dado licencia dos veces y en el plazo de diez días.

ERRATAS

Hoja 1, colu.2, renglón 25. Rendiesen castos despojos. Fol.1, colu.3, reng.27. Cilicia...29. Olvidada. Fol.3.1.14. Con la misma consonancia...3.4.4. Me traba. Fol.4.2.16.

Ambos alegres renuevos
de amor que pueden brotar
en jardines fines amores
que son los frutos y flores
que siempre suelen llevar.

Hoja 5.2.6.B. Fundome en el mando
del riego del jardín y en que dijeron

3.30 al gran Júpiter pluguiera
lo estuviera y no estuviera

Hoja 8.3.30. ¿Tú no la defenderías? Hoja 9.2.24. Citero

Hoja 9.3.19. Hago en que?, que de Arabia

Hoja 10.2.25. No acababa. Hoja 11.1.32 Suéltense todos de plano

Hoja 11.2.36. P. Bel.39 P. Cla 3.45. P. Bel.

Hoja 16.4.26. África 32. rapazas 42. buena epitima

Hoja 17.3.41. Cuanto a la cabra el sauce, el ramo a la ave

Hoja 20.3.38. Que estado y honor me aparta

Hoja 24.1.34. Himeneo, Adonis 4.1. Sidonia Hoja 27.2.12. Altiva

Hoja 29.1.31. Crea Hoja 30.2.42. Erizos y ratones

Hoja 31.1.15 Anf. Hoja 33.3.7 Bien habéis tornado

ERRATAS DE LA SEGUNDA PARTE

En el soneto de Clarisel 13. En que afirmo en tu nombre etc.

Hoja 1.4.5. Es Maya de España dea

Hoja 2.2.23 Y cantaron esta emblema

Hoja 7.3.8 Que tú curaste en tu lecho

Hoja 9.4.11 Del dulce amor

Hoja 13.1.8 A la margen Prótasis 2.25 Prótasis 4.7 Hespero 29 P. Hesperia 23. Hespero

Hoja 14.1.30 A la margen Ocasión de la Epítasis 2.13 Yo queria hermano Hespero

Hoja 15.1.22 Nobleza de vuestra patrias

2.9 A la margen Epítasis 3.7 Epítasis

Hoja 16.1.15 Que en cuadrilla 2.19 tu madre

3.23 A la margen Vuelve a la Prótasis

Hoja 17.3.21 Aunque de mohoso acero

Hoja 21.4.24 A la margen Epítasis

Hoja 20.4.2 Este verso y los cuatros siguientes no han de estar aquí sino a hoja 20.1.13

Hoja 22.1.12 Gracias 2.12 Ocasión de la Catástrofe 3.20 Nuestras embajadas 1.

Principio de la Catástrofe 4.6 Vuelve a la Epítasis

Hoja 23.2.19 Peligro de la Epítasis 3.4 Catástrofe

Hoja 30.1.6 ¡Que don me diste, dios Baco

que en oro, oh infelice suerte,
cuanto toco se convierte!

1.34 hecho de admeto gañan
Hoja 31.2.23 Otro es ya mi deseo
Hoja 33.2.27 Y dice cantando 37. Éntranse
Hoja 36.4.8 Todos en sarao, M. dos tiene orejas etc. 17. idem 27. idem

A DOÑA CARLOTA ENRÍQUEZ Y A DOÑA MAGDALENA DE GUZMÁN,
MIS HERMANAS¹⁰⁸.

Esta mi *Tragicomedia*, hermanas, os dedico, aunque en su primera parte solamente he celebrado los vanos amores del disimulado Clarisel con la pervertida Belidiana, que fue su bella Diana, enamorada en sus tiernos años. Que si bien es verdad que esta parte no os toca, tocaos la segunda, en la cual se celebran los sólidos y constantes amor y contramor del mismo Clarisel y de vuestra española Maya, a quien este nombre quiso dar su claro y verdadero ejemplo de firme y leal amante, como os lo dirá el romance suyo, que dará fin a la fábula¹⁰⁹, si así se puede llamar, la historia tan verdadera cuanto peregrina sucedida en los campos elisios de nuestra Andalucía, disimulados en los sabeos¹¹⁰. Remitosla para que celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas, festejando con sus deseadas bodas por que sean castas y puras las de esposo eterno con su amada y soberana esposa María en el primero instante de su purísima Concepción, en su festividad de este año¹¹¹, tan propia vuestra de quien vuestro hermano¹¹² es tan devoto y a quien reconoce el bien de que Maya¹¹³ le hizo dueño y a cuya solemnidad ambos ofrecemos la plancha de oro y plata celebrada por Apolo en el *plaudite*¹¹⁴ de ella. Su pureza sacrosanta os guarde y defienda y una y conserve a los dos en su santo servicio, haciendo la divina Juno nuestra y a su divino Paracleto¹¹⁵, nuestro sacro Himeneo y a su Hijo amantísimo, nuestro Dios de amor divino y a su eterno Padre

108A doña...hermanas: Las hermanas de Feliciano eran monjas en el monasterio de Santa Inés en Sevilla.

109Fábula: En el *DA* se define la fábula también como «Relación falsa, mentirosa». En efecto, la historia de amor que se relata en la *Primera Parte*... entre Clarisel y Belidiana termina mal a causa del amor poco sincero que Belidiana siente por Clarisel. En cambio, en la *Segunda Parte*... se da lugar a una relación amorosa verdadera, aquella entre Clarisel y Maya, que pone fin a todas angustias.

110Esta...sabeos: La autora presenta el contenido y el lugar de la obra, la cual se compone de dos partes y se desarrolla en los campos sabeos. La *Segunda Parte* de la *Tragicomedia* resultaría moralmente mejor que la *Primera Parte*... y la intriga se inspiraría en unos acontecimientos reales. Sabemos que Feliciano habla de sí misma y de sus matrimonios y que el segundo que contrajo lo hizo con su verdadero amor, don Francisco de León Garavito.

111Remitosla...año: Se da disposición de que la *Tragicomedia* se represente en el convento de Santa Inés, donde han profesado sus hermanas, y el 8 de diciembre de 1619, el día de la Inmaculada Concepción. Doña Feliciano y su segundo esposo, León Garavito, eran partidarios del Sagrado Misterio y participaron en la controversia que marcó el ambiente socio-cultural en la Sevilla de la época.

112Vuestro hermano: Sería don Francisco, que era muy devoto a la Virgen.

113Maya: Diciendo esto, el personaje de Maya y Feliciano coinciden.

114Plaudite: Últimos versos de cualquier obra donde se solicita el aplauso de público.

115Paracleto: Es el nombre con el que se indica al Espíritu Santo en el Evangelio de Juan.

nuestro Júpiter soberano¹¹⁶ para su honra y gloria, en la qual nos veamos. De casa, 9 de Octubre de 1619 años¹¹⁷.

Doña Feliciano
Enríquez de Guzmán

De DOÑA CARLOTA¹¹⁸
ENRÍQUEZ DE GUZMÁN
a la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

SONETO

Farol jardines sois que los navíos
encamináis al puerto de bonanza
ley, pragmática nueva y ordenanza
insigne de los piteos¹¹⁹ desafíos.

Crisol que al oro dais de vuestros ríos 5
y al falso y a la alquimia su balanza
arte cierta, doctrina y enseñanza
negada a licenciosos albedríos.

Alta atalaya y torre que ambos mares,
el del Sur y el del Norte descubristes, 10
nivel, regla, padrón, peso, medida.

Ricos campos sabeos singulares,
única es vuestra fénix¹²⁰ que hoy nos distes
en los nuestros elisios do se anida.

116*Hijo...soberano*: Ya en esta primera dedicatoria se mezclan las figuras sagradas católicas con los dioses paganos. Esta característica se mantendrá a lo largo de toda la obra, que se sitúa en un espacio y en un tiempo míticos y lejanos, lo cual hace posible la convivencia entre personajes ficticios y reales, católicos y paganos.

117*De Octubre de 1619 años*: Fecha simbólica en que se da por terminada la *Tragicomedia* y que corresponde al día en que Feliciano se casó con don Francisco.

118*De doña Carlota*: Es curioso que Carlota compusiera el soneto, ya que era analfabeta. Seguramente es de Feliciano, que firmó por la hermana, fingiendo que así ella agradecía –con un poema– la dedicatoria de la *Tragicomedia*.

119*Piteos*: Piteo fue uno de los reyes de Trecén, hijo de Pélope e Hipodamia. Conocido por su sabiduría y educador de Teseo, fundó en Trecén el más antiguo templo griego, el de Apolo Teario (Grimal, 1984, 434). Se podría interpretar que la *Tragicomedia* es un punto de referencia fundamental («farol») en el «mar» de la literatura por su perfección estilística. Feliciano guardaba una gran consideración tanto de su obra como de su estilo.

120*Fénix*: Feliciano se autoproclama otra «Fénix de los ingenios», al igual que Lope de Vega. Los campos sabeos representan Andalucía.

CARTA EJECUTORIA¹²¹
de la
Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos.

Apolo, Febo, Timbreo, Titán, Peán, Clario, Loemio, Ulio, Libistino, Filesio, Piteo, Latóo, Lintasio, Loxias, Aegleto, Gergitio, Argirototo, Oetoseiro, Delio, Agileo, Sminteo, Didimeo¹²², por la gracia de Júpiter rey del cuarto cielo¹²³, sol alumbrador del universo, señor de todas las vertientes de la fuente Aganipe¹²⁴, etc¹²⁵. A la serenísima princesa de las ciencias Pallas Minerva y a las nueve Infantas¹²⁶ de nuestro Parnaso y del mi Consejo Real de Poesía¹²⁷, mis muy caras y muy amadas hermanas, duques, condes, marqueses, ricos homes¹²⁸, presidentes, y oidores de las mis audiencias¹²⁹ y chancillerías¹³⁰, etc. Y a todos los poetas españoles, que andáis vagando por las faldas y cumbres de nuestro sacro Monte¹³¹, salud y gracia. Sepades que en el dicho nuestro Consejo Real de Poesía, ante las dichas nueve infantas, nuestras Musas y oidoras, se presentó una simple querella y demanda por parte de los poetas cómicos de España, juntamente con la Tragicomedia intitulada los Jardines y Campos Sabeos, que en la ciudad de Hércules¹³², mi hermano, sacada de zanjas por Hispalo, su hijo, y de su nombre Hispali¹³³ llamada, se había compuesto por una que decía ser descendiente de Maya¹³⁴, hija de Atlante rey de las Españas. Por la cual, se querellaron¹³⁵ de ella y le

121*Carta Ejecutoria*: El género epistolar permitía, desde los tiempos de Horacio, tratar cualquier asunto de una manera personal, mientras que el adjetivo 'Ejecutoria' se debe a la naturaleza jurídica del documento, a través del cual la autora defiende la *Tragicomedia*, su arte poético y su condición de escritora.

122*Apolo...Didimeo*: Timbreo era un mítico soberano aliado de los Troyanos (aparece en la *Iliada*, XI); Titán era el primogénito de Urano y Gea, cuya unión generó a los Titanes, que gobernaban el cosmo antes de los dioses griegos; Peán, Clario, Loemio, Ulio, Libistino, Piteo, Latóo, Lintasio, Loxias, Gergitio, Argirototo, Oetoserio, Delio, Agileo, Sminteo y Didimeo son algunos de los apodos de Apolo según el papel adscrito a él (Pozzoli, 1809); Filesio era un militar griego que luchó contra los persianos en la Expedición de los Diez Mil (401 a.C.).

123*El cuarto cielo*: Es el cielo del Sol donde descansan las almas de los sabios y de los Doctores de la Iglesia. Por ejemplo, Dante, en la *Divina Comedia*, en el IV Cielo encuentra a Santo Tomás, a San Buenaventura, a San Isidoro de Sevilla y a Salomón.

124*Aganipe*: Fuente relacionadas a las Musas para la inspiración poética.

125La Carta se abre con una invocación a Júpiter y una serie de personajes míticos, dentro de los cuales destaca Apolo. Algunos de ellos se citarán a lo largo de la *Tragicomedia*.

126*Nueves Infantas*: Las Musas.

127*Consejo Real de Poesía*: Se trata de un Consejo evidentemente inventado por la autora. La Carta forma parte de la ficción literaria, no se refiere a acontecimientos reales.

128*Homes*: «Homnes». Es la evolución intermedia de 'hombres', que procede del latín plural «homines».

129*Audiencias*: Tribunal de justicia colegiado y que entiende en los pleitos o en las causas de determinado territorio (*DA*).

130*Chancillerías*: En la corona de Castilla, cada uno de los dos altos tribunales radicados en Valladolid y Granada (*DA*).

131*Sacro Monte*: El monte Parnaso.

132*La ciudad de Hércules*: Sevilla.

133*Hispali*: El nombre es de origen fenicio (Hisbaal) que a continuación fue adoptado y latinizado por los romanos.

134*Maya*: La princesa Maya es el *alter ego* de Feliciano y la protagonista de la *Segunda Parte* de la *Tragicomedia*.

135*Se querellaron*: Es una querella ficticia e ingeniosa que los poetas cómicos de su tiempo presentan al Consejo Real de Poesía para denunciar el atrevimiento de una mujer por haber compuesto una obra

pusieron demanda, diciendo que, siendo mujer y no pudiendo hablar entre poetas, había tenido atrevimiento de componer la dicha Tragicomedia.

Y dejándose decir en ella que había sido la primera, que con toda propiedad y rigor había imitado a los cómicos antiguos, y guardado su arte poética y preceptos, y ganado nuestro laurel a todos los que habían compuesto comedias¹³⁶. En lo cual había excedido notablemente y todo lo que decía era novedad, quimera y disparate. Porque nos pedían y suplican declarásemos la dicha Tragicomedia por novela impertinente y a la autora de ella por autora de novedades¹³⁷ y dislates, y la condenásemos en perdimiento de tiempo y de la impresión y en las costas de ella. Y mandásemos que en las comedias no se hiciese novedad, y pidieron justicia. Y por nuestras Musas, vista la dicha querrela y demanda, mandaron dar traslado a la parte. La cual, por su petición, que ante ellas presentó, dijo que la dicha querrela y demanda no procedía por lo general y lo que de ella resultaba. Y porque su Tragicomedia era muy útil y provechosa para desterrar de España muchas comedias indignas¹³⁸ de gozar los Campos Elisios y para libertarla y liberrar a sus ilustres y nobles poetas del tributo que, por tener paz con el barbaro vulgo, le han pagado hasta su tiempo, como la misma España. Y sus perseguidos moradores lo pagaron de cien doncellas en cada un año, por tener treguas con el paganismo, hasta que las siete doncellas mancadas con su valerosa hazaña dieron causa a su redención¹³⁹; a las cuales ella, como generosa parienta suya, había imitado, libertando a la misma valerosa España y a sus muchos ilustrísimos poetas, que compulsos y apremiados habían rendido semejantes parias¹⁴⁰. Porque nos pedía y suplicaba denegásemos a la parte de los dichos poetas lo que pedían y les pusiesemos perpetuo silencio. Y juntamente mandásemos establecer por ley y pragmática sanción¹⁴¹ promulgada en nuestras Cortes, que todas las comedias guardasen de aquí adelante la traza y arte, leyes y preceptos de la dicha Tragicomedia, la cual generalmente se leyese en todas nuestras academias por arte poética de buenas comedias¹⁴². Y pidió justicia. Y por nuestras Musas fue mandado dar traslado a los poetas, los cuales se afirmaron en su demanda, diciendo que todo lo dicho,

literaria. Además, se le acusa a Feliciano de haber realizado una obra disparatada, arcaica y extraña a la preceptiva del siglo XVII.

136Y...*comedias*: La autora se siente muy orgullosa de haber escrito una tragicomedia al estilo clásico y de haber sido la primera mujer en hacerlo.

137*Novedades*: En *DA* el término «Novedad» se define también como «Extrañeza o admiración que causa lo antes no visto ni oído». Por lo tanto, lleva un significado tanto positivo como negativo. En el caso de doña Feliciano, la *Tragicomedia* produjo asombro y rechazo entre los literatos por ser, como sabemos, una obra que no se conformaba con la moda dramática de su época. Una reacción parecida la provocaron, por ejemplo, los primeros ilustrados, a quienes se les llamaba «novatores» con matiz despectivo a causa de la renovación científica que promovieron en la sociedad entre los siglos XVII-XVIII.

138Y...*indignas*: Gracias a la *Tragicomedia* se restituiría dignidad y belleza al arte poético español, estropeado por Lope de Vega y sus seguidores, los cuales -dice ella- se dedicaron más a complacer el gusto del «bárbaro vulgo» que a crear buena literatura.

139Y...*redención*: La leyenda de las Doncellas de Simancas. Cada año se solía pagar un tributo a los moros de cien doncellas hasta que, un día, siete de ellas se cortaron la mano derecha por rebelión. Feliciano se sentía muy inspirada por dicha leyenda, tanto que se puso en el mismo plano de las doncellas rebeldes, pero desde un punto de vista literario: lanzó el reto a los poetas de su tiempo bien como mujer, bien proponiendo el arte antiguo.

140*Parias*: Tributo que pagaba un príncipe a otro en reconocimiento de superioridad (*DA*).

141*Pragmática sanción*: Ley emanada por la Corona que no se sancionaba por la Corte. En *DA* se define la Pragmática como «la ley o estatuto que se promulga o publica para remediar algún exceso, abuso o daño [...]. Derivase del griego *pragma*, que significa negocio o el estado de las cosas». Feliciano emplea el lenguaje jurídico para defender su arte poético.

alegado y pedido por la dicha poetisa era burlería y notorio disparate. Y que los poetas españoles eran hoy la luz de la poesía en todas las naciones del universo y no se debía permitir contra ellos censura tan rigurosa de una mujer¹⁴³, mayormente en materia de comedias, en las cuales se hallaban en España algunas tan elegantes y elocuentes, que merecían el aplauso de grandes príncipes y la admiración de hombres doctísimos y versados en todas facultades y buenas letras. Y que era arcaísmo y antigüedad desusada la que quería introducir y no era posible su introducción, porque si las cosas representadas sucedían en diferentes lugares y tiempos, mal se podían disponer en un solo lugar y tiempo sin evidente falsedad; y mucho menos en un lugar público delante del pueblo las sucedidas en las recámaras¹⁴⁴, salas, retretes¹⁴⁵ y aposentos¹⁴⁶. Y que ni la misma Tragicomedia había guardado las leyes que daba¹⁴⁷, pues juntaba los siglos de Adonis y Venus con los de Atlante y Hespero, y con los presentes y venideros; y en los entreactos de Midas y Baco con los de Dafne, Siringa y Pomona¹⁴⁸. Y últimamente los actos y entreactos contenían dioses y transformaciones y multitud de personas juntas, cosas todas no permitidas por la arte poética de nuestro poeta Horacio¹⁴⁹. Por todo lo cual, nos pedían y suplicaba hiciésemos en la causa, según por su parte se había pedido; y pidieron justicia y ser recibidos a prueba. De la cual petición nuestras Musas mandaron dar traslado a la otra parte. La cual dijo que todavía debíamos denegar a la parte contraria lo pedido en su demanda, porque todo lo que de nuevo alegaban se excluía por lo que dicho y alegado tenía y porque, si ella era mujer, también lo eran nuestras carísimas hermanas las nueve Musas¹⁵⁰. Sin embargo, de lo cual las hemos hecho del nuestro Consejo Real de Poesía, porque en ellas asienta nuestro furor cirreo¹⁵¹, como el esmalte sobre el oro y así mismo era mujer nuestra serenísima hermana Pallas Minerva diosa de la ciencias. Y en España su progenitora Maya, hija de Atlante inclito rey, de ella a todas nueve no había dado ventaja. Y también fueron insignes en buenas letras la dignísima Marquesa de Cenete, la celebrada Isabela joya de Barcelona, la eruditísima Sigea Toledana, a quien por sus letras latinas, griegas y hebreas la serenísima reina de Portugal, con increíble admiración, recibió en su casa e hizo maestra de la clase, que en ella tenía de mujeres ilustres doña Ángela Zapata, doña

142Y...*buenas comedias*: Feliciano auspica que su obra se tome como referencia entre los poetas contemporáneos y que también se lea en las academias como parte imprescindible de la formación literaria de su tiempo.

143Y...*mujer*: Estas frases reflejan la mentalidad de la época, según la cual las mujeres tenían que dedicarse al hogar y a la familia. Se prohibía todo lo que tenía que ver con la cultura personal y el desarrollo de su inteligencia.

144*Recámaras*: Cuarto situado detrás de la habitación principal, que se destinaba a guardar los vestidos o alhajas (DA).

145*Retretes*: Cuarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse (DA).

146*Aposentos*: Habitaciones.

147Y...*daba*: En efecto aquí llevan razón los poetas cómicos, porque en la *Tragicomedia* se junta el mundo mítico con el histórico, el paganismo con el catolicismo. Sin embargo, la autora sabrá defenderse.

148Todos estos personajes mitológicos se definen al principio tanto de la *Primera Parte*... como de la *Segunda Parte* de la *Tragicomedia*, donde aparecen los listados completos de los personajes.

149*La arte*...*Horacio*: El *Ars Poética* horaciana se inspiraba en el aristotelismo, que se regía sobre el concepto de la verosimilitud y recomendaba la presencia de pocos personajes en la escena.

150*Las nueve Musas*: Feliciano justamente dice que las Musas inspiradoras de la poesía son mujeres, por lo tanto es falso pensar que el género femenino se tenga que excluir del ámbito literario. A continuación sigue con otros ejemplos.

151*Cirreo*: De Apolo.

Ana Osorio Burgalesa y Catalina de Paz, gloria y honor de Guadalajara, y otras españolas sin número, que siempre han honorado las Españas, señalándose en ellas en todos tiempos¹⁵². Que ella no ponía defecto ni otra en la elegancia y elocuencia, donaires y sales de las comedias españolas, muchas de la cuales reconocía en esta parte por maravillas nuestras, inspirándose de nuestro celestial influjo. Que sola su censura era del único lugar público y contexto de breve tiempo y división de actos y escenas, en que se afirmaba haber ganado nuestra corona de laurel y haber faltado todos los cómicos españoles, los cuales no se debían ofender de esta censura que muy más rigurosa era la de otras muchas personas y, señaladamente, la del buen caballero andante Don Quijote de la Mancha, cuyo Rocinante se atrevió a morder nuestro caballo Pegaso, y le dijo en jumental idioma que las comedias de los dichos poetas lo habían convertido en caballo gradario, haciéndole discurrir algunas de ellas casi por todas las partidas del mundo con sus autores y actores¹⁵³. Que si algunas habían merecido el aplauso de grandes príncipes y suspendieron de aficionados a buenas letras, también mereció el aplauso de la magestad del prudentísimo Felipe Segundo y de los muchos príncipes y doctos, que le asistieron la gran comedia, que en Milán se le representó en su viaje a Flandes, siendo príncipe de las Asturias, cuyo escritor dice haber sido una de las mejores que se habían representado en Italia¹⁵⁴. Y esto le había obligado decir la sola división de cinco actos y las scenas de nuestras Musas, ninfas, Baco y Sileno, que ella así mismo introducía en su Tragicomedia. Que restituir la antigüedad es de las mayores gentilezas de los bien entendidos, no arcaísmo, sino fineza muy estimada. Que ya cesaba la disputa, si eran posibles o no eran posibles las leyes y preceptos de su arte, pues se habían guardados tan puntualmente en su primera y segunda parte, en las cuales la licencia poética usada discretamente había permitido que concurriesen los tiempos de Adonis con los de Atlante y los de Midas y Baco con los míos y de mi querida Dafne y con los de Pan, Vertuno y los demás. Que de los dioses y diosas introducidos como personas humanas no hablaba la prohibición de nuestro poeta Horacio¹⁵⁵, y menos de las transformaciones referidas en relación. Y así mismo no se entendía con las de los entreactos, que él llama Sátiras, dichos vulgarmente entremeses¹⁵⁶, porque en estos principalmente se procura

152Y también...*tiempos*: Doña Mencía (1508-1554) fue una mecenas muy importante en el siglo XVI y pertenecía al potente Marquesado granadino de Cenete, cuyo título fue otorgado por Isabel la Católica en 1491; Luisa Sigea Toledana (1522-1560) fue humanista y poetisa del Renacimiento español, formaba parte del séquito de doña María de Portugal; doña Ángela Zapata era una cultivada valenciana, mujer de Gerónimo Escrivà, mestre del reino. No hay noticias ni de doña Ana ni de Catalina de Paz, a no ser que con esa última se entienda a Santa Catalina, Doctora de la Iglesia.

153*Que sola...actores*: Miguel de Cervantes tomó posición con respecto a los poetas de su tiempo y, en *Don Quijote*, Rocinante se convierte en un caballo «gradario» a causa del *Arte nuevo*. Con el adjetivo «gradario», según explica Reina Ruíz (2005b, 162), se hace referencia a las gradas de los corrales de comedia, donde la gente tomaba asiento. Al aplicarlo a la categoría de los comediantes contemporáneos, Feliciano lo utiliza en un sentido despectivo e irónico, de manera muy similar a lo que solía hacer Cervantes. No hay duda de que doña Feliciano se leyó el *Quijote*. También se encontraba en la biblioteca del marido.

154*Que si algunas...Italia*: Felipe II asistió a la representación de dos comedias a la italiana ofrecidas por el duque Ferrante Gonzaga durante su estancia en Milán en el invierno de 1548. Es probable que ese «gran escritor» fuera Ludovico Ariosto.

155*Horacio*: Feliciano da prueba de haberse leído a los clásicos y, por lo tanto, de saber defender su arte poético trayendo a colación motivaciones bien asentadas.

156*Vulgarmente entremeses*: El género cómico que se desarrolló a partir de Lope de Rueda. Todo lo que la autora califica como «vulgar» tiene que ver con la teoría literaria de su tiempo. Es por eso que ella prefirió llamarlos «entreactos», porque así se conocían antiguamente.

mover a expectación y entretenimiento, a lo cual mueven más las apariencias. Que la multitud de personas era prohibida, cuando hablaban muchos juntos causando confusión, no cuando hablaban tres o cuatro entre sí y otros aparte, sin causarla. Porque, nos suplicaba, hiciesemos y proveesemos como tenía pedido y pidió justicia. Todo lo cual visto en el dicho nuestro Consejo se hubo el pleito por concluso y se recibió aprueba con cierto término. Dentro de cual, por la parte de los poetas, presentaron todas sus comedias y tragedias hechas en romance y lengua española hasta estos tiempos del magno Felipe Cuarto rey de las Españas¹⁵⁷, con que vinieron cargadas muchas recuas y carretas que llenaron los archivos y almacenes de nuestra Elicona¹⁵⁸. Y juntamente dijeron sus dichos muchos testigos poetas, y no poetas, que todos unánimes y contestes depusieron que eran grandes y famosas las dichas comedias y tragedias. Y que así las habían intitular y ser habidas y tenidas comúnmente por tales, con extraordinario aplauso de todos, y que todo lo demás era novedad y cosa de risa. Y, por la otra parte, solamente se reprodujo su Tragicomedia, por los poetas con su demanda presentada y se presentaron algunos testigos, pocos o ningunos contestes¹⁵⁹, y todos los demás singulares, que aunque dijeron algo en su favor, todos vinieron a concluir que, por ser cosa tan nueva para España, no se sabían bien determinar en decir su parecer y así se remitían a las leyes y ordenanzas de nuestra poesía. Y habiéndose dado traslado a las partes de las dichas comedias y probanzas de conformidad, concluyeron para sentencia y por nuestras Musas fue habido el pleito concluso, y hallándome yo a la vista en la sala y a la determinación, en el acuerdo pronunciamos sentencia definitiva del tenor siguiente:

En el pleito entre parte etc. hallamos que debemos declarar, y declaramos, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* haber ganado nuestra corona de laurel en la arte y preceptos de los cómicos antiguos a todas las comedias y tragedias españolas compuestas hasta los tiempos del magno Felipe Cuarto de las Españas. Y mandamos a nuestros poetas españoles que, en las comedias que de aquí adelante hicieren, guarden las leyes y preceptos de su primera y segunda parte so pena de no ser tenidos de nos por cómicos, ni trágicos y que los mandaremos borrar y tildar del catálogo de nuestros poetas y de los libros de nuestras mercedes y situados con destierro a nuestra voluntad de las altas cumbres de nuestro Parnaso¹⁶⁰. Y mandamos se lean en todas nuestras academias por arte de buenas comedias, ley y pragmática, sanción hecha con nuestras cortesía, la dicha Tragicomedia y sus reglas y preceptos. Y juzgando así lo pronunciamos y mandamos sin costas¹⁶¹. Y que se ejecute esta sentencia sin embargo de suplicación. Y se despache carta ejecutoria de ella¹⁶². Apolo, Febo, Calíope, Euterpe,

157Felipe IV: Fue rey de España desde 1621 hasta 1640.

158Elicona: Monte sagrado para las Musas, donde se reunían para danzar y cantar (*Treccani*).

159Contestes: Dicho de un testigo: Que declara lo mismo que ha declarado otro, sin discrepar en nada (*DA*).

160Y mandamos...Parnaso: No sorprende que el pleito termine a favor de la autora, ya que la Carta Ejecutoria se escribió exactamente para defender y elogiar la *Tragicomedia* y la labor de una mujer dramaturga.

161Sin costas: Sin gastos. Doña Feliciano sigue haciendo hincapié en el lenguaje jurídico, tanto por la naturaleza misma de una carta ejecutoria como por lucir y dar prestigio a su creación literaria. Siendo una mujer escritora, utiliza este tipo de lenguaje por la autoridad que lo caracteriza y que le permite defenderse lo mejor posible bien de los ataques varoniles, bien de las críticas procedentes de otros poetas.

162Y se despache...ella: Llama mucho la atención cómo Feliciano domina el lenguaje procesal. Incluso se sospecha de que fuera su segundo marido, don Francisco, el autor de la Carta, quien era abogado de la

Clio, Talía, Urania, Erató, Terpsichore, Polymnia, Melpomene¹⁶³. Dada fue, y pronunciada la dicha sentencia en el monte Parnaso, en su sala de audiencia pública de poesía, por su magestad de nuestro rey y señor Apolo Febo y por las ilustrísimas infantas sus carísimas hermanas las nueve Musas de su Real Consejo de Poesía, que en ella firmaron sus nombres. En diez y nueve de octubre de mil y seiscientos y veinte y tres años¹⁶⁴. Por su mandado Orfeo¹⁶⁵ de Tracia, secretario. Porque vos mandamos que veáis la dicha sentencia de suso¹⁶⁶ contenida y la guardéis, cumpláis y ejecutéis y hagáis guardar, cumplir y ejecutar según y como en ella se contiene. Y no hagades ni hagan ende¹⁶⁷ al so pena de la nuestra merced y las demás penas en ella contenidas y de diez mil sonetos para la nuestra cámara, so la cual mandamos a qualquier nuestro poeta, aunque no sea de los de número, os la notifique y de testimonio de ello, porque nos¹⁶⁸ sepamos cómo se cumple nuestro mandado. Dada en los jardines de nuestro monte Parnaso en primero de marzo de mil y seiscientos y veinte y cuatro años¹⁶⁹. Apolo Febo, Calíope, Euterpe, Talía. Por su mandado, Orfeo de Tracia, secretario. Registrada, Anfión. Por chanciller, Anfión¹⁷⁰.

Real Audiencia.

163*Calíope...Melpomene*: Son todas musas, de las cuales se detallan más informaciones a los largo de la *Tragicomedia*.

164*Mil y seiscientos y veinte y tres años*: Es el año en el que se otorgan las licencias. Sería la fecha en que se da la sentencia. La fechas que aparecen en los paratextos y en el texto dramático contrastan entre ellas, causando bastante confusión en el lector. Además, la *Tragicomedia* se terminó de redactar -supuestamente- en 1619 pero no vio la luz hasta 1624. Se podría pensar que la autora estuvo añadiendo algunas partes a la obra entre 1619 y 1624, pero el resultado es caótico y surge la sospecha de que algunos datos sean falsos.

165*Orfeo*: Personaje muy conocido por el mito que lo ve protagonista junto a su esposa Eurídice. Era un famoso músico que encantaba a toda la naturaleza tocando la lira (*Grimal*, 1984, 391).

166*Suso*: Arriba (*DA*).

167*Ende*: Allí, De allí (*DA*).

168*Nos*: Nosotros.

169*Primero de marzo de mil y seiscientos y veinte y cuatro años*: Es el día en que el rey Felipe IV entró en Sevilla. Sería la fecha de emisión de la 'Carta Ejecutoria'.

170*Anfión*: La firma del chanciller, encargado de sellar y registrar el documento. Anfión cultivaba la música y la poesía (*Grimal*, 1984, 29).

A LOS LECTORES¹⁷¹

Aunque entiendo haber imitado en esta *Tragicomedia*, con todo rigor y propiedad, el estilo y traza de las comedias y tragedias antiguas, así en la división y artificio de sus actos y escenas, como en guardar siempre un mismo lugar público en el teatro y en toda la fábula un continuado contexto de tiempo¹⁷², en el cual naturalmente los que se hallasen presentes pudiesen, sin larga intermisión, haber asistido a todo el suceso. En todas las cuales cosas, o por no haberlas bien considerado, o por la dificultad de bien disponerlas, o por interés propio, o por mayor aplauso del vulgo, todos los modernos han faltado¹⁷³. He querido juntamente dividir, aunque licenciosamente¹⁷⁴, cada una de sus dos partes en tres jornadas al uso español¹⁷⁵ usado hasta estos días para su más cómoda representación y porque imiten y contengan en filas¹⁷⁶ tres partes de la comedia: prótasis, epítasis y catástrofe. Prótesis, que es el principio de la fábula en que se explica parte de su argumento y parte se calla para detener al pueblo esperando atento. Epítasis, que es la involución y envolvimiento del argumento, que tiene al pueblo suspenso y dudoso del suceso. Catástrofe, que es la explicación, solución y desenredo de la fábula, por la cual el suceso se entiende y es aprobado con aplauso del auditorio. De forma que, se me puede permitir que diga, que es de tan buen paracer mi *Tragicomedia* que puede salir en público¹⁷⁷. A ver, no los teatros y coliseos, en los cuales no he querido, ni quiero que parezca, mas los palacios y salas de los príncipes y grandes señores y sus regocijos públicos y de sus ciudades y reinos¹⁷⁸. Y, así mismo, con menos ruido, visitar en sus casas a los aficionados a buenas letras. Y también digo que se debe estimar en algo haber cifrado en fingimientos tan antiguos de lo más curioso de la antigüedad sucesos verdaderos, y tan nuevos, que el día de hoy están presentes. El nombre de tragicomedia, aunque juzgado rigurosamente de alguno por impropio y no bien impuesto al Anfitrión de Plauto, en nuestra fábula o historia tiene toda propiedad porque contiene dos partes y dobles los argumentos, trágicos y cómicos, en su principal y fatal persona Clarisel y en las de las princesas Belidiana y Maya¹⁷⁹. Como quiera que las comedias y tragedias

171 *A los lectores*: Después de la Carta Ejecutoria, doña Feliciano vuelve a exponer su teoría literaria, esta vez a un público imaginario.

172 *El estilo... tiempo*: El respeto de las unidades aristotélicas.

173 *Todos los modernos han faltado*: Enésima crítica a los poetas contemporáneos que por adaptarse al gusto del público han dejado de lado los preceptos clásicos.

174 *Licenciosamente*: Con licencia.

175 *Uso español*: Refiriéndose a las jornadas. La división tripartida refleja la antigua repartición en prótesis, epítasis y catástrofe. A continuación aclara lo que se entiende por cada una de ellas.

176 *En filas*: Seguidas.

177 *Prótesis... público*: La *Tragicomedia* así dividida se podría perfectamente poner en escena, según la autora, pero omite que la obra totaliza diez larguísima actos, más los coros y los entre actos. No es exactamente un tipo de texto dramático apto para la representación. O, por lo menos, ningún empresario de su tiempo apostaría e invertiría dinero por un texto semejante.

178 *A ver... reinos*: Ya en la dedicatoria a sus hermanas, Feliciano dice que la *Tragicomedia* se tendrá que representar en el convento, es decir, en un lugar privado e íntimo. Aquí vuelve a hacer hincapié en eso, descartando los teatros y los coliseos (donde «vulgarmente» se ponían en escena las obras de Lope de Vega y compañeros) y prefiriendo los palacios y las salas de la nobleza. La *Tragicomedia* se dirige a una élite culta y no al «bárbaro vulgo».

179 *El nombre... Maya*: El *Anfitrión* de Plauto fue el primer ejemplo de tragicomedia. Por primera vez la autora se detiene en la definición del género dentro del cual su obra cabe. No se trata de la tragicomedia que hemos llegado a conocer a través de Lope de Vega, sino de la fusión entre una

mixtas, no ignoradas de los antiguos, se dijeron así porque en parte eran turbulentas y en parte quietas. Y los acutísimos¹⁸⁰ y prudentísimos jureconsultos¹⁸¹, que tuvieron tan buen voto en toda filosofía, admitieron acciones mixtas por participar de reales y personales¹⁸², como la arte¹⁸³ y naturaleza también han admitido los mixtos y compuestos¹⁸⁴. De los entreactos digo que está guardado el mismo estilo en ellos que en la acción principal¹⁸⁵, y huída la enseñanza, que ordinariamente estos fuesen tener de cosas que pervierten los ánimos y buenas costumbres. Y adios, que oigo a Apolo celebrar y promulgar hoy por ley mi mayuma¹⁸⁶, llamando las provincias de España a las fiestas y alegrías de ella.

tragedia (la *Primera Parte...*) y una comedia (la *Segunda Parte...*). El único personaje que se mantiene en ambas partes es Clarisel, quien se enfrenta primero con el amor por Belidiana y luego por Maya.

180 *Acutísimos*: Muy inteligentes.

181 *Jureconsultos*: Por juriconsulto, estudioso y experto en derecho (*Treccani*).

182 *De reales y personales*: Se llaman 'acciones mixtas' porque en ellas se encuentran unos personajes pertenecientes tanto a la realeza como al vulgo.

183 *La arte*: Podría ser que se ponga 'arte' al femenino porque lo era en latín.

184 *Los mixtos y compuestos*: La tragicomedia, por lo tanto, reflejaría la realidad, la naturaleza, porque en ellas se mezcla lo trágico con lo cómico. Sin embargo, la obra de Feliciano resulta ser una tragicomedia peculiar bien por seguir el canon clásico en lugar del aurisecular, bien porque ella deja a rienda suelta su imaginación, perdiendo un poco de vista la verosimilitud aristotélica y también las unidades de tiempo y lugar.

185 *El mismo...principal*: Eso quiere decir que son entreactos y no entremeses, porque en ellos hay mucha perversión y no cumplen con la característica principal de la *Tragicomedia*, o sea la moralidad. Sin embargo, ya se verá que los Entreactos no carecen ni de perversión, ni de malas costumbres.

186 *Mayuma*: En la antigüedad la «mayuma» era un fiesta pagana de duración de cinco o siete días que se desarrollaba en distintas localidades del Imperio Bizantino (*Zanotto*, 1854, 374). Con eso la autora quiere decir que la obra y su talento se merecen una adecuada celebración.

PRIMERA PARTE
DE LA TRAGICOMEDIA
LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS

Personas de esta Primera Parte

CLARISEL príncipe de Esparta y de Miceneas, por otro nombre Criselo
BELORIBO rey de Macedonia, por otro nombre Lisdanso
BELERANTE rey de Arabia
BELIDIANA princesa de Arabia
CLARINDA princesa de Chipre
BIRANO escudero de Clarisel
ILED A hija del conde Calinco de Celene de Frigia
ERMILA doncella de Belidiana
[SINAMBER, su esposo¹⁹⁴]
DELINARTE, DALIÑO, MARD O, OTÓN, FRANCARDO, BELINARDO, ORBELO, USLAN SO,
ORESTIO caballeros de Arabia
Otros CABALLEROS griegos y macédones
VENUS¹⁹⁵, JUNO¹⁹⁶, HIMENEO¹⁹⁷ dioses de bodas
ADONIS¹⁹⁸ hijo de Ciniras rey de Chipre, de Fenicia, de Arabia y Pancaya y de Mirra su
hija
CUPIDO¹⁹⁹ hijo de Marte y de Venus
ORFEO y EURÍDICE²⁰⁰ desposados
APOLO y ANFIÓN²⁰¹ músicos

194 *Sinamber, su esposo*: Este personaje se nombra solo en el listado de personas de la edición de 1627.

195 *Venus*: La diosa del amor y de la belleza. Se cuentan dos versiones de su nacimiento: en la primera es hija de Zeus y Dione, en la segunda de Urano, «cuyo órganos sexuales, cortados por Crono, cayeron al mar y engendraron a la diosa» (*Grimal*, 1984, 11). Estuvo casada con Vulcano y tuvo relaciones con Ares, Adonis y Anquises (el padre de Eneas).

196 *Juno*: Es la protectora de las mujeres casadas. Figura en la Tríada junto a Júpiter y a Minerva.

197 *Himeneo*: Es el dios que preside el cortejo nupcial (*Grimal*, 1984, 268). Lleva una antorcha, una corona de flores y una flauta.

198 *Adonis*: El hermosísimo hijo incestuoso del rey de Siria Tias y de su hija Mirra. Fue recogido por Venus nada más nacer y criado por Perséfone. Muere atropellado por un jabalí.

199 *Cupido*: El dios del amor. Feliciano lo describe como el hijo de Venus y Marte, sin embargo Grimal (1984, 171) apunta que hay distintos Eros, uno sería el hijo de Mercurio y Venus, otro de Mercurio y Diana.

200 *Orfeo y Eurídice*: Los protagonistas del célebre mito del descenso a los infiernos y de la segunda y definitiva muerte de la mujer a causa de la duda que Orfeo tuvo sobre la efectiva identidad de su esposa.

201 *Apolo*: El hijo de Zeus y Leto y hermano de Diana. Amó tanto a ninfas (Dafne y Cirene) como a musas (Talía, Urania...), incluso a jóvenes héroes. En el Parnaso se le representaba como dios de la música y de la poesía. Anfión es hijo de Zeus y de Antíope, recibió de Mercurio una lira para dedicarse a la música (*Grimal*, 1984, 29).

PRÓLOGO²⁰²

De dos amantes que en sus tiernos años se amaron y adoraron con envidia y emulación de muchos enemigos, desde el primer instante en que se vieron y en el mismo en sus almas dulcemente con recíproco amor se transformaron; aunque ella se mudó y a él, que fue firme, remuneró el muy Alto con ventajas ²⁰³ .	5
La historia en nuestros tiempos sucedida que vio el famoso Betis ²⁰⁴ y otro río y hoy leen escrita por sus verdes álamos; cifra ²⁰⁵ nuestra poeta Sevillana en su Tragicomedia que en Arabia finge haber sucedido en los Jardines y en los Campos Sabeos ²⁰⁶ , donde fueron los amores de Venus y de Adonis a quien Mirra, su madre, convirtiéndose en árbol de su nombre, parió en ellos de su padre Ciniras, rey de Chipre de la árabe Fenicia y de Pancaya y Dríadas, Napeas le criaron Nayades, semideas y otras ninfas ²⁰⁷ , los aledaños ²⁰⁸ de estos tiempos fueron los que vio el mismo Betis, expeliendo los viles excrementos agarenos ²⁰⁹ que sus claros cristales enturbiaban; y los que vio llevando hijos suyos	10 15 20 25

202*Prólogo*: Esta parte falta por completo en la edición de 1624. Se podría definirla como una 'loa', es decir el «preludio al espectáculo teatral que el autor aprovecha para loar a un personaje ilustre» para captar la benevolencia (Reina Ruiz, 2005b, 159).

203*De dos amantes...ventajas*: Los dos amantes son doña Feliciano y don Francisco, quienes ya se habían conocido en juventud, pero ella terminó casándose con don Cristóbal Ponce Solís y Farfán. Mientras tanto, don Francisco llegó a ser abogado de la Real Audiencia.

204*Betis*: El nombre romano del Guadalquivir, el río que pasa por Sevilla, la ciudad de Feliciano. Alonso Morgado (1587, f.2r) cuenta que Betis y Bética (Andalucía) vienen de Betho, que significa 'provincia dichosa y bien afortunada'

205*Cifra*: Resumir (DA).

206*Campos Sabeos*: La *Tragicomedia* cuenta las dos historias de amor de la misma autora, la primera con don Cristóbal y la segunda con don Francisco. Feliciano lo traslada todo en un tiempo lejano y en Arabia.

207*Donde...ninfas*: Queda resumida brevemente la genealogía de Adonis y quien cuidó de él cuando era niño.

208*Aledaños*: Confinantes (DA).

209*Agarenos*: Los musulmanes.

que en Alarache²¹⁰ y luego en La Mamora²¹¹
dejaron tremolando las banderas
de Felipe Tercero rey de España²¹²; 30
y los que vio el dorado y claro Tajo
cuando juró por príncipe a su hijo²¹³
y a él coronó de rey de Lusitania²¹⁴
dos años antes que la cruel parca
cortase con violencia de su vida 35
el hilo de oro, y su ciudad metrópoli²¹⁵
de la Vandalia²¹⁶ a su memoria eterna
levantase con digno cenotafio²¹⁷.

Y los que vieron ambos y con ellos
el Ebro, Duero, Turia, Guadiana, 40
Genil, Tormes, Pisuerga, Manzanares²¹⁸
en coros de sus ninfas celebrando
de vos, reina escogida, la limpieza
con voces tales que del Tibre²¹⁹ el sueño,
su pastor despertando, interrumpieron 45
con gozo general de su rebaño.

¡Oh, bella niña! hermosa, limpia y pura
de toda mancha y deuda de pecado.
Cree nuestra poeta que ella ha sido
la primera de todos en España 50
que, imitando a los cómicos antiguos,
propiedad ha guardado, arte y preceptos
de la antigua comedia y que ella es sola
la que el laurel a todos ha ganado
y ha satisfecho a doctos el deseo 55

210 *Alarache*: «La historia identifica Alarache o Larache con la *Lixus* fenicia, ubicada en el Jardín de las Hespérides, que Caboto y Oviedo, identificaron con América. Albergue de corsarios, conquistada por Alfonso V Portugal, lo recuperó Mahamete, en el siglo XVI. Adquirida la plaza por Felipe III, la perdió Carlos II en 1689, a manos del último emperador de Marruecos. Alarache estuvo a 15 leguas de la Mamora, en unas Guayanas que formaron el reino de Fez, probablemente en Cayena o sus inmediaciones.»

<https://www.fcmedinasidonia.com/isabel_alvarez_toledo/africaversusamerica/6parte/5dualidad/texto.html> [28/07/2020].

211 *La Mamora*: El nombre que se le dio en España a la actual ciudad marroquí de Mehdía durante el siglo XVII.

212 *Felipe Tercero rey de España*: Las tropas del rey Felipe III conquistaron La Mamora y fue dominio español hasta 1681.

213 *A su hijo*: Felipe IV, proclamado rey en 1621, el año de la muerte de su padre Felipe III, causada por unas fiebres contraídas en 1619 en Portugal. Por lo tanto, fue necesario preparar ya a partir de ese año al joven príncipe Felipe, que heredó el trono del padre con solo 16 años de edad.

214 *Lusitania*: La provincia romana con capital Mérida que hoy en día ocuparía Portugal, Extremadura y la provincia de Salamanca.

215 *Ciudad metrópoli*: Madrid.

216 *Vandalia*: Sería el nombre de al-Ándalus en la época de las invasiones vandálicas.

217 *Cenotafio*: Monumento funerario en el cual no está el cadáver del personaje a quien se dedica (*DA*).

218 *Ebro...Manzanares*: Son todos nombres de ríos de la Península Ibérica.

219 *Tibre*: El río Tíber en francés.

que tenían de ver una que fuese
comedia propiamente, bien guardadas
sus leyes con rigor, porque hasta ahora
ni se ha impreso, ni ha visto los teatros²²⁰.

Unas veces Borbón da asalto a Roma
y en Bolonia el pontífice Clemente
corona a Carlos Máximo y Florencia
traiciones urde a sus insignes Médicis.
Y al rey de Francia prenden en Pavía²²¹. 60

Otras ya Scipión entra en Cartago²²²
y Hanibal por Italia²²³ y en España
los cónsules romanos hacen guerra²²⁴. 65

Otras ya el rey Fernando entra en Sevilla
y pide a Almuncamuz²²⁵ los cuerpos santos
de Justa y de Rufina²²⁶; y llega a Roma
el bravo Cid Ruy Díaz²²⁷ y por Francia
revuelve²²⁸; y en León triunfa Fernando²²⁹. 70

Y el auditorio a todas estas partes

220 *Cree...teatros*: A partir del verso 49 se aprecian los mismos conceptos ya expuestos en la Carta Ejecutoria y en el A los lectores, o sea, la auto-glorificación de Feliciano. Ella fue la primera en España que imitó a los Antiguos, siguiendo los preceptos clásicos de la Comedia. Esto le valió el 'laurel' de gran poetisa, la mejor de todos, según su opinión. Sin embargo, precisamente por haber ido contra el *Arte nuevo*, su estilo no tuvo éxito y la *Tragicomedia* ni se imprimió, ni se representó. Recordemos que la impresión de los ejemplares que hoy en día conocemos fueron costeados por el segundo marido, don Francisco, porque ningún impresor de la época quiso apostar por una obra tan obsoleta.

221 *Unas veces...Pavía*: El saco de Roma (6 de mayo de 1527) que vio al rey Carlo I de Borbón contra papa Clemente VII (Julio de Médici). Francisco I de Francia tuvo que rendirse en Pavía y renunciar a su poder sobre Italia. El papa apoyaba a los franceses porque temía el avance de Carlos I, que decidió invadir Italia y saquear Roma. Una de las consecuencias de la victoria de los Borbones fue el dominio español en la Península Italiana y la destabilización de los Estados Pontificios. El 24 de febrero de 1530, en Bolonia, el mismo Clemente VII coronó a Carlos I emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y desde entonces reinó con el nombre de Carlos V. Después de la coronación, el papa empezó a sostener al emperador, traicionando así su ciudad, Florencia, y su familia, Médici, ambas enemigas del Imperio (*Treccani*).

222 *Cartago*: Escipión el Africano, el político y general romano que cazó definitivamente a los cartagineses de Hispania en 206 a.C. Fue él que fundó Itálica para la acogida de heridos y veteranos de guerra.

223 *Hanibal por Italia*: Aníbal, el general cartaginés que intentó conquistar Italia.

224 *Guerra*: Una vez expulsados a los cartagineses, empezó una serie de guerras conducidas por los cónsules romanos para el control de Hispania.

225 *Almuncamuz*: El príncipe Amuncamuz Aben Hamet fue el primer soberano moro de la ciudad de Sevilla y fue vasallo del rey Fernando I 'el Magno' (1016-1065). En 1063 el rey Fernando ordenó que las reliquias de santa Justa y santa Rufina se conservaran en Sevilla, de la cual son las protectoras, y se preservaran de los moros.

226 *Justa y Rufina*: Las dos santas patronas de Sevilla.

227 *Cid Ruy Díaz*: Rodrigo Díaz 'El Cid' (1040ca-1099) fue un famoso caballero castellano. Se crió en la corte de Fernando I y sirvió al rey Sancho II, el hijo de Fernando I. Según las crónicas, El Cid nunca estuvo en Roma.

228 *Por Francia revuelve*: Se cuenta que, en juventud, El Cid invadió Francia.

229 *En León triunfa Fernando*: Se refiere al año 1038, cuando Fernando entró en León y fue consagrado por la Iglesia, dando comienzo a su reinado, concretamente, fue coronado el 22 de junio del mismo año en la iglesia de Santa María de León (Sánchez Candeira, 1999, 118).

por Malgesí²³⁰ es llevado, o cual Perseo
 por las veloces alas de Mercurio 75
 o el rojo Apolo por su carro ardiente,
 o Venus por sus aves, o Neptuno
 por sus focas marinas, o Rugero
 y el duque Astolfo por el hipogrifo
 o por su fusta Esplandían de Gaula²³¹ 80
 o por Artemidoro²³² y Lirgandeo²³³
 Alfebo, Rosicler²³⁴ y el gran Trebacio.
 Dejo²³⁵ que muchas veces el teatro
 ya es sala, ya jardín, ya plaza y calle
 ya ciudad, ya desierto, ya recámara 85
 ya templo, ya oratorio, ya floresta
 ya navío, ya mar, ya el propio cielo.
 Esto es cuanto al lugar, mas cuanto al tiempo
 es pasatiempo lo que en esto pasa.
 Una misma jornada, un mismo acto 90
 casa a los padres y a los hijos, luego
 saca de cuatro diez y veinte años
 y junta sin poética licencia
 unos siglos con otros, no guardadas,
 mas ni entendidas sus sutiles leyes 95
 que en un Saturno y Hércules permiten
 en un Jove²³⁶, Mercurio, Apolo, Martes
 Yasio²³⁷, Dárdano, Orfeo, Anfión, Cadmo²³⁸
 los hechos celebrar de muchos héroes

-
- 230 *Malgesí*: Personaje que aparece también en la *Pobreza de Reinaldos* (1617) de Lope de Vega, Se trata de un mago, hermano de Reinaldos.
- 231 *Esplandían de Gaula*: Las sergas de Esplandían ("Las proezas de Esplandían") es el quinto de la serie española de libros de caballerías iniciada con el Amadís de Gaula. Su autor fue Garcí Rodríguez de Montalvo, quien también escribió el libro cuarto del Amadís.
- 232 *Artemidoro*: Artemidoro de Daldis fue un escritor griego intérprete de los sueños que vivió en el siglo II d. C. Su obra principal es *Oneirokritiká* (*Ὀνειροκριτικὰ*) o *La Interpretación de los sueños*, compuesta de cinco libros (*Treccani*).
- 233 *Lirgandeo*: Un personaje del Capítulo XLIII del *Quijote* se llama Lirgandeo, que era el maestro y cronista del *Caballero de Febo* (1576), la obra de Esteban Corbera. En realidad, Corbera plagió la primera parte del libro de caballería *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Ortúñez de Calahorra (*RAH*).
- 234 *Alfebo y Rosicler*: Son dos personajes del libro de caballería *Segunda Parte de Espejo de príncipes y caballeros* (1580) de Pedro de la Sierra. Alfebo, o Caballero de Febo, es el padre del protagonista, Claridiano; Rosicler es el hermano de Alfebo, ambos hijos del emperador Trebacio (Martín Romero, 2007).
- 235 *Dejo*: Doña Feliciano lanza una crítica contra ese teatro que nos se conforma con las unidades aristotélicas: el lugar a menudo cambia a lo largo de una sola jornada y se superan las 24 horas. En A los lectores ella sostiene que «los modernos han faltado», por no haber observado las normas transmitidas por los antiguos.
- 236 *Jove*: Forma poética por Júpiter.
- 237 *Yasio*: Hijo de Zeus y Electra, tuvo una relación con Deméter de la cual nació Pluto. Dárdano era el hermano de Yasio (*Grimal*, 1984, 541).
- 238 *Cadmo*: El fundador de la ciudad de Tebas.

y de tres Geriones ²³⁹ hacer uno.	100
Como de muchas una Juno y Pallas una Venus, Diana, Isis ²⁴⁰ y Vesta ²⁴¹ , fineza, hermosura y elegancia, que a los Campos Sabeos no han faltado.	
¿Qué diré, cuántas veces queda solo el proscenio ²⁴² , ninguno en él quedando de una escena para otra, antes que llegue el fin de acto, haciendo que sean ciento los que deben ser solos cinco actos ²⁴³ ?	105
En estos sí, no solo es permitido mas es precepto, se entren todos dentro como por el contrario es el decoro que antes que acto se acabe, no le dejen sin alguna persona que concurra en la escena siguiente, aunque no hable, con quien saliere nuevamente a ella.	110
Si estos preceptos con rigor guardados yo, señores, hoy diese una comedia ²⁴⁴ en escenas dividida competentes y al estilo moderno en tres jornadas que contuviese la primera de ellas los dos actos primeros y el tercero de toda la segunda se formase, dejando a la tercera el cuarto y quinto ²⁴⁵ .	115
Y otra, otro día por el mismo estilo, y el primor ²⁴⁶ del decir de nuestros tiempos y versos elegantes no faltasen jardines, huertas, campos, bosques, ríos, sueños, máscaras, letras, cartas, puros, acusaciones falsas, ramilletes, damas, galanes, príncipes amantes, carteles arrogantes mal premiados, como discretamente corregidos, flores, donaires, danzas, bailes, músicas torneos, luchas, coros, desposorios	120
	125
	130
	135

239 *Geriones*: Gigante mitológico con tres cabezas, tres cuerpos y dos piernas (*Grimal*, 1984, 213).

240 *Isis*: Diosa egipcia de la maternidad y del nacimiento, conocida también como Io (*Conti*, 1988, 628).

241 *Vesta*: Diosa romana que preside el fuego del hogar doméstico (*Grimal*, 1984, 537).

242 *Proscenio*: Parte del escenario de un teatro más inmediata al público (*DA*).

243 *Cinco actos*: Efectivamente, la *Tragicomedia* resulta muy larga no solo por ser compuesta de diez actos (5 tragedia + 5 comedia), sino también por la multitud de personajes, cambios y vacíos escénicos.

244 *Una comedia*: Declaración poética de Feliciano: ha compuesto una obra que respeta las normas clásicas, no se trata de algo «disparatado» como la acusan los cómicos españoles en el falso pleito (véase la 'Carta Ejecutoria').

245 *Los dos...quinto*: Exactamente así quedó dividida la *Tragicomedia*: Jornada primera y acto primero, Acto segundo, Jornada segunda y acto tercero, Jornada tercera y acto cuarto, Acto quinto.

246 *Primor*: Primacía (*DA*).

y otras diversidades no sin gala.

Y en todas ellas siempre un mismo sitio,
siempre un mismo lugar: en los jardines
en la primera parte en toda ella,
y en la segunda, por la propia forma, 140
en los Campos Sabeos observase²⁴⁷.
Y un contexto de tiempo continuado
de un solo sol a otro²⁴⁸, que pudiesen
naturalmente hallarse a todo el hecho
sin divertirse del a otros extraños 145
los que presentes se hallan a la fábula,
nunca dejando sola la palestra²⁴⁹
en medio de las escenas sin fin de acto.
¡Qué hiedras, qué laureles, qué guirnaldas
si me oyesen Timolos y no Midas²⁵⁰! 150
¿No podría esperar? ¿Qué honor y aplauso?
Este espero, y ahora que del Magno
Felipe visitada, dulce patria,
te veo, aunque de paso, me contento
con solo verlo a nuestra acción atento²⁵¹. 155

En Sevilla, primero de Marzo de 1624²⁵².

*Aquí el Coro del Acto Primero y a los principios de los otros Actos, los otros Coros*²⁵³.

247Y en todas...observase: Se intenta respetar la unidad le lugar.

248De un solo sol a otro: La unidad de tiempo de 24 horas.

249Palestra: Lugar donde se celebran ejercicios literarios públicos (DA).

250Timolos y no Midas: Doña Feliciana se dirige al rey Felipe IV, preguntándole qué tipología de soberano sería, si sabio y reconocedor de su talento, o bien necio y partidario de un arte poético de “bajo nivel”. La referencia a Timolo y a Midas tiene que ver con los Entreactos de la *Comedia*, porque en ellos Timolo premia a Apolo (símbolo de la excelencia poética), mientras que Midas dio la palma a Pan (símbolo de la lírica popular). Se vuelve así a proponer la pugna entre el arte “antiguo” y el *Arte nuevo*.

251Te veo...atento: Este deseo se quedó como tal, ya que no hay noticias de que el rey Felipe IV asistiera a la representación de la *Tragicomedia* en Sevilla. En realidad, hubiera sido difícil que eso aconteciera, porque la obra nunca se puso en escena. También puede referirse a la visita que hizo el rey a Sevilla, Felie IV, en 1624, que fue prácticamente de paso.

252Primero de Marzo de 1624: El Prólogo es uno de los textos que fueron añadidos después de 1619, el año en que Feliciana terminó la *Tragicomedia*. El 1624 es el año en que Felipe IV entró en Sevilla y parece que la autora quiso hacerle un homenaje al rey, poniendo esa fecha simbólica.

253Aquí...Coros: Esta indicación es muy importante, porque en los distintos ejemplares impresos de la *Tragicomedia* los ‘Coros’ quedan reunidos y todos seguidos en 2-3 folios al final del último Acto o bien de los Entreactos. Mientras aquí la autora dice que cada Coro tiene que ser colocado al principio del Acto correspondiente. Esto nos permite 'ordenar' la obra según las disposiciones de la autora misma.

COROS²⁵⁴ de los ACTOS
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia
los Jardines y Campos Sabeos

Compuestos por doña Feliciana Enríquez de Guzmán

Dirigidos a don Diego de León Garavito²⁵⁵, Vicario y Beneficiado
de Cicacica en la provincia de las Charcas
de los Reinos de Perú

DEDICATORIA
A DON DIEGO DE LEÓN GARAVITO
Vicario y Beneficiado de Cicacica en
los Reinos de Perú

Remito estos Coros a v.m.²⁵⁶, hermano y señor mío, para que los haga celebrar en los coros de sus Indios, que pues fueron tratados como Indios, bien merecen ya, que v.m. los hermane con ellos y se venga a celebrar en nuestra compañía²⁵⁷ los de la Segunda Parte, que en estas de los elisios campos quedan celebrando nuestros hermanos. En los cuales veamos a v.m. con mucha prosperidad y contento.
En Sevilla a nueve de octubre de mil y seiscientos y diez y nueve años.

Doña Feliciana
Enríquez de Guzmán

254*Coros*: En el DA se proporciona la siguiente definición: 'En la dramaturgia grecolatina, conjunto de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. Su composición y cometido variaron según las épocas'.

255*Don Diego de León Garavito*: Uno de los hermanos de don Francisco, el segundo marido de Feliciano.

256*V.m.*: Vuestra Merced.

257*En nuestra compañía*: Todavía no se sabe si los Coros se representaron en Perú y si don Diego participó en la celebración.

COROS de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia
los Jardines y Campos Sabeos

CORO del ACTO PRIMERO

Cuando el infausto amante ²⁵⁸ desconsoló a Minerva y a Lucina ²⁵⁹ sentenciando constante ser una y otra indigna de la manzana, y dándola a Ericina,	5
sus gracias, con saraos festejaron su triunfo y con coreas ²⁶⁰ , en un confuso caos, Nereides y Napeas, Oréades, Nayades y Cirreas ²⁶¹ .	10
En Citero ²⁶² las fiestas se celebraban cuando el sacro Febo los montes y florestas trayendo el canto nuevo celebró la sentencia del mancebo.	15
«Oh, valeroso hijo, de Priamo» ²⁶³ , diciendo, «a quien sujeto el carro está, que rijo, juez, constante, reto, aunque imprudente, improvido, indiserto ²⁶⁴ .	20
No torció la cudicia ²⁶⁵ ni el natural deseo de las ciencias tu vara de justicia ²⁶⁶ ni altivas excelencias prometidas con tantas preeminencias ²⁶⁷ .	25
La citera diosa	

258 *Infausto amante*: Paris. Aquí se hace referencia al episodio del “Juicio de Paris”, que terminó con la elección de Venus (Ericina).

259 *Lucina*: Epíteto de la diosa Juno.

260 *Corea*: Danza que por lo común se acompaña con canto (DA).

261 *Nereidas... Cirreas*: Las Nereidas eran las ninfas del mar Mediterraneo, las Napeas eran las ninfas de los bosques, las Oréades eran las ninfas de las montañas (la más famosa es Eco), las Nayades eran las ninfas de las aguas dulces y las Cirreas deben su nombre a Cirene, la ninfa de la Tesalia que protegía los rebaños (Grimal, 1984).

262 *Citero*: Ciudad del Ática (sur de Grecia).

263 *Priamo*: Paris era hijo del rey de Troya Priamo y de Hécuba.

264 *Indiserto*: Irrazonable (DA).

265 *Cudicia*: Codicia, el afán excesivo de riquezas (DA).

266 *Vara de justicia*: Bastón que por insignia de autoridad usaban los ministros de justicia (DA).

267 *Preeminencias*: Privilegios.

por tí tendrá en el orbe²⁶⁸ eterna fama
 de apacible y hermosa,
 mas, de tu infausta cama,
 a Troya abrasará la ardiente llama²⁶⁹. 30
 De su beldad la gloria
 grandes siglos será reconocida
 mas ¡ay! que su memoria
 en la floresta, Ida,
 será en frías cenizas convertida²⁷⁰. 35
 Y el juicio que canto
 y cerebro será puesto en olvido
 por otro cruel tanto
 cuanto el juez rendido²⁷¹
 a la amorosa flecha de Cupido». 40

FIN

268 *Orbe*: Término latino por ciudad.

269 *La ardiente llama*: Minerva y Juno deciden vengarse de la elección de Paris desencadenando la Guerra de Troya. Paris y Helena se convierten en amantes mientras Menelao estaba fuera de Esparta.

270 *Convertida*: La destrucción provocada por la guerra se llevaría también la gloria de Paris.

271 *El juez rendido*: Paris elige a Venus porque ella le había prometido entregarle a Helena, la mujer más bella del mundo y esposa del rey Menelao. Fue por Helena que estalló la Guerra entre Troya y Esparta. Por tanto, la gloria de Paris caería en el olvido y sería recordado como el cobarde que sustrajo a la esposa de Menelao.

JORNADA PRIMERA y ACTO PRIMERO
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia
los Jardines y Campos Sabeos²⁷²

Escena primera

CLARISEL *príncipe de Esparta y de Micenas, por otro nombre* CRISELO,
BIRANO *su escudero*, CABALLEROS *griegos criados suyos*.

Prótasis²⁷³

CABALLEROS	Por esos campos floridos os podéis entretener y en ellos satisfacer a todos cinco sentidos. Con las bellísimas Dríadas que los gozan y Napeas no os faltarán semideas, Oréadas y Hamadriadas ²⁷⁴ .	5
<i>Vanse los CRIADOS.</i>		
BIRANO	De un agravio acerbo y duro estos jardines se quejan que sin defensa los dejan de cerca, torres y muro. Campos, valles, bosques, prados,	10

²⁷²*Sabeos*: Viene de Saba (“Shebha”), una ciudad mítica situada en el actual Oriente Próximo (¿Yemén?) y capital del homónimo reino, conocido por su riqueza y prosperidad (“Arabia felix” la llamaban los romanos) y por su reina (siglo X a.C.). Hay varias leyendas sobre la reina de Saba. Se cuenta que conoció al rey Salomón y se le nombraría en el Evangelio (*Mateo*, XII, 42; *Lucas*, XI, 31). También en el Corán (17, 20-45) aparecería, con el nombre de Bilqis, y se narra que fue convertida al culto de Allah por Salomón (*Treccani*).

²⁷³*Prótasis*: Planteamiento inicial de la acción dramática, a la que siguen la epítasis y la catástrofe. Tal planteamiento se debe al gramático latino Elio Donato (siglo IV d.C.), quien en su tratado *De Comoedia* dividió los dramas en cuatro partes: prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe. M^a José Vega explica que: «En el siglo XVI, a la partición donatiana suele unirse la división en cinco actos propuesta por Horacio (*Ars*, vv. 189-190), de tal modo que los dos primeros actos corresponderían a la prótasis, los actos tercero y cuarto a la epítasis (hasta el punto de mayor tensión, que ocurriría al final del acto cuarto o al comienzo del quinto) y el último, o una parte del último, a la catástrofe. Ocasionalmente, los cinco actos de Horacio y las cuatro partes de Donato son interpretados a la luz de las observaciones aristotélicas de la *Poética*.» (1995, p. 250) También Lope de Vega lo dice en el *Arte nuevo* (1608): «En el acto primero ponga el caso/en el segundo enlace los sucesos/de suerte que hasta el medio del tercero/apenas juzgue nadie en lo que para.» (vv. 298-301).

²⁷⁴*Dríadas...Hamadriadas*: En la mitología griega, las Dríades eran las ninfas de los bosques, las Napeas de las flores, las Oréades protegían las montañas y las Hamadriades estaban relacionadas con los árboles (*Conti*, 1988, 346).

	río, jardines y huertas, todo está junto sin puertas, sin paredes, sin vallados.	15
CLARISEL	Esta es la mayor grandeza de los campos, que en Arabia ²⁷⁵ la naturaleza sabia dotó de tanta belleza.	20
	Que sean campos, jardines, que incluyan bosques, collados, valles, montes, sierras, prados sus extendidos confines.	25
	Que por ellos se solacen el Rey, su hija, sus damas y venados, ciervos, gamas sin cansarse a mano cacen.	30
	Que la cipria diosa ²⁷⁶ en ellos con su Adonis se festeje y por ellos trueque y deje sus palacios, ricos, bellos.	35
	Que menosprecie y olvide sus jardines celebrados porque estos amenos prados Adonis con sus pies mide.	40
	Que por su graciosa Guido ²⁷⁷ por su Pafos no pregunte ni por su rica Amatunte ²⁷⁸ ni por su Chipre querido.	45
	Que en ellos ayer mis ojos a la linda Belidiana con victoria soberana rindiesen dos mil despojos.	50
	Que torneo y lucha vea en ellos mi clara aurora esta noche y quien la adora uno del torneo sea ²⁷⁹ .	
	Mas a estas grandezas todas una vence y gana el lauro cual a otros montes el Tauro ²⁸⁰ y las de Juno a otras bodas.	

275*En Arabia*: La autora ubica los campos sabeos en Arabia, lugar escogido por su encanto y su exotismo, como se puede leer a continuación.

276*Cipria diosa*: Afrodita, llamada así por su presunto lugar de nacimiento, Chipre.

277*Guido*: Guido de Lusignan (1159-1194), el rey de Chipre (*Treccani*).

278*Pafos...Amatunte*: Son unas ciudades en Chipre.

279*Uno del torneo sea*: Clarisel está enamorado de Belidiana y retará en torneo a todos los demás pretendientes rivales.

280*Tauro*: Cadena montañosa situada en el sur de Turquía (*Treccani*).

	Y es que la princesa hermosa de la venturosa Arabia, todos sus campos agravia con su vista luminosa.	55
	El agravio es que ninguna flor posee su belleza porque la naturaleza puso en ella el sol y luna ²⁸¹ .	60
	Mas este agravio compensa repartiéndoles color, beldad, alegría, olor que satisfacen la ofensa.	
BIRANO	Príncipe de Esparta.	65
CLARISEL	¡A, loco! ¿no te avisé me llamase Criselo ²⁸² y no te acordases de Esparta mucho ni poco? Nómbrame, si eres tan ciego, Clarisel, para que el nombre no deje, que aquí haya hombre que no me conozca luego.	70
	Esto es cuanto te apercibo, cuanto desde antier me canso; también puedes a Lisdanso ²⁸³ volver y a su Beloribo.	75
(Prótasis)	Y pues tanto te embaraza un secreto antes que de él revientes, a Clarisel, pregona en pública plaza. ¿Para qué, cuando en viaje de esta tierra nos pusimos, cilicianos ²⁸⁴ nos hicimos desnudando el propio traje? ¿Crees que el Rey y olvidada tiene la batalla fiera en que rompí su bandera y rendí su fuerte espada?	80 85
BIRANO	Decía, señor, que amas	

281 *El sol y luna*: Se describe a Belidiana como la criatura la más hermosa de todo los campos sabeos, según la tradición cortés de la mujer ángel, cuya hermosura es imposible de igualar.

282 *Criselo*: Clarisel decide ocultar su identidad bajo el nombre de Criselo para que el rey Belerante, el padre de Belidiana, no le reconozca.

283 *Lisdanso*: También Beloribo se hace llamar por otro nombre, Lisdanso.

284 *Cilicianos*: Eran los antiguos habitantes de la zona meridional de Anatolia, que hoy en día corresponde a una vasta región de Turquía (*Treccani*).

	que se excusa casarla y darle tan presto estado alegando ser muy niña de catorce solamente.	
BIRANO	¿No es edad viripotente ²⁸⁷ ? Aguarde que canas tiña pues ya yo he oído en palacio que la muy niña princesa o corre en los quince apriesa o en ellos no anda de espacio; mas cuando el rey por ahora dilata la ejecución, él verá que en conclusión tu princesa se mejora.	135 140
CLARISEL	Yo solamente ya temo de oírte, que mi señora, la princesa, se mejora, castigarte por blasfemo. No hables ya más palabra que no es para la miseria de tu ingenio tal materia que tan fácil no la labra ²⁸⁸ .	145 150
BIRANO	¿Que aquí Adonis, nuevo yerno del tonante soberano, corona al triste Vulcano del incorruptible cuerno ²⁸⁹ ?	155
CLARISEL	¿Es más árbol?	
BIRANO	Es de fuerte madera.	
CLARISEL	¿Que tan fuerte es?	
BIRANO	No es tan funesto el cipres ni tan amarga la muerte.	160

287 *Viripotente*: Casadera.

288 *Que tan fácil no la labra*: Clarisel le intima a Birano que se calle y que no se meta en asuntos que él no puede entender por ser solo un criado («la miseria/ de tu ingenio»). La materia tiene que adecuarse al personaje, bien lo explicaba Lope en el *Arte nuevo*: «Guárdese de imposibles, porque es máxima/que sólo ha de imitar lo verosímil./El lacayo no trate cosas altas,/ni diga los conceptos que hemos visto/en algunas comedias extranjeras.» (vv. 284-87).

289 *Que...cuerno*: Aquí se hace referencia a la infidelidad matrimonial (cuerno) de Venus, la cual se enamoró de Adonis a pesar de estar casada con Vulcano. El «tonante soberano» sería Júpiter, el padre de Vulcano.

	<p>¡Oh, desventurado tálamo! Ni el ébano es tan oscuro ni el fresno y roble tan duro ni tan triste el negro álamo.</p> <p>Solo cuquillos escuches. ¡Oh, infame hiedra! En tus ramas más amarga que retamas que alcornoques y acebuches²⁹⁰.</p>	165
CLARISEL	<p>No te aconsejo que ciñas tu frente y sienes con ella, aunque de púrpura bella y otros colores la tiñas²⁹¹.</p>	170
BIRANO	<p>Es, mi señor, tan infesta que temo que al hado plugo labrar mi pesado yugo de esta madera funesta.</p>	175
CLARISEL	<p>Y de Ileda, según eso, ¿no deseas los favores?</p>	
BIRANO	<p>Son tan grandes mis temores que en gran duda estar confieso.</p>	180
CLARISEL	<p>A muchos esos regalos da fortuna.</p>	
BIRANO	<p>En otros duelos son buenos esos consuelos, mas en éste son muy malos.</p> <p>No me preguntes, señor, si las cimeras compuestas están y si tienen puestas la divisas con primor.</p>	185
CLARISEL	<p>Yo me contento, Birano, que curiosas estén tanto cuanto recelo y espanto te da el laurel de Vulcano.</p>	190
BIRANO	<p>Parecen ambos leones estar vivos y no menos salieron propios y buenos los sangrientos corazones.</p>	195

290*Acebuches*: Olivo silvestre (*DA*).

291*No...tiñas*: Clarisel se refiere a Ileda.

CLARISEL	<p>Armas y yelmo dispón de forma que bien parezcan cuando a la vista se ofrezcan²⁹² que robó mi corazón.</p> <p>Otra victoria y trofeo que a ambos mejor estuviera, yo al Rey más agradeciera que la merced del torneo;</p> <p>mas ni él está de ese humor ni yo merezco tal bien y menos él sabe a quien la suerte dio su favor.</p> <p>Él quiso de suertes fuésemos por honrar los extranjeros con sus propios caballeros y ellas quisieron saliésemos yo y Lisdanso, que a besar solo sus manos entramos ayer, cuando las besamos, que no se pudo excusar.</p> <p>El torneo es esta noche, las armas ve a componer que antes lo estén que a beber llegue al mar el Delio coche²⁹³.</p> <p>Yo me hallo desvelado y en tanto que sale el sol, pues jardín y rui señol²⁹⁴ a sueño me han combidado.</p> <p>Quiero reposar un poco: ruega a Júpiter reparta a tu príncipe de Esparta el favor y amor invoco.</p>	<p>200</p> <p>205</p> <p>210</p> <p>215</p> <p>220</p> <p>225</p>
BIRANO	<p>Que juicio te reparta, le rogaré, pues no eres y eres, quíeres y no quieres ser el príncipe de Esparta²⁹⁵. <i>Vase.</i></p>	<p>230</p>
CLARISEL	<p>¡Oh, amor! no acabo de entender qué intento, qué pecho te movió, disanió²⁹⁶, o celo a entronizar mi altivo pensamiento</p>	<p>235</p>

292 *A la vista se ofrezcan*: El enamoramiento se basaba antes que nada en la mirada por ser el primer contacto entre una dama y un caballero.

293 *Delio coche*: El coche de Apolo (Delio es uno de sus apodos). Es decir, antes de que anochezca.

294 *Rui señol*: Por rui señor, para mantener la rima.

295 *Que...Esparta*: Birano se burla de su amo, porque sigue pasando de príncipe de Esparta a Criselo y viceversa como si fuera bipolar.

en la gloria y honor del alto cielo.

Tu voluntad es, falso, que en tormento
eternamente viva, pues mi vuelo
que es humano alcanzar a lo divino, 240
ni puede, ni pudiendo fuera dino²⁹⁷.

Entra BELORIBO, por otro nombre LISDANSO, rey de Macedonia.

Escena segunda
del Acto Primero

BELORIBO, CLARISEL.

BELORIBO ¿Qué está hablando consigo?
Antes que llegue, oírlo quiero,
que él no habla a su escudero
y menos habla conmigo. 245

CLARISEL ¡Oh, poderoso tonante!
A quien siempre sacrificio
te dio, muéstrate propicio
si algún tiempo fuiste amante,
si amaste a Dánae y a Europa, 250
a Latona, Mnemosina,
a Ío, Asteria y a Egina,
a Alcumena y Antíope²⁹⁸.

BELORIBO Fe de los hombres y dioses
ya cual yo eres amator. 255
¡Oh, atrevido Dios de Amor!
¿Tánto te atrevas y oses?

Y, llegando, prosigue hablándole.

A Arabia a ver sus jardines

296 *Disanió*: Neologismo. Parece indicar que el amor placentero se ha convertido en enfermizo ('de-' prefijo disociativo o bien privativo, 'sanar': 'desanar')

297 *Dino*: Forma arcáica del adjetivo "digno" (*DA*). Según el amor cortés, la amada es un ser despiadado e inalcanzable que solo causa sufrimiento y frustración en el alma del enamorado. En la edición de 1624 este parlamento sigue con 32 versos más, tal y como se detalla en el apartado dedicado a las variantes. Es uno de los raros casos en el que el texto "base" carece de una parte con respecto a las otras dos ediciones estudiadas.

298 *Dánae... Antíope*: Las amantes de Júpiter/Zeus: Dánae era la madre de Perseo, Europa fue seducida por Zeus bajo forma de toro, Latona era la madre de Apolo y de Afrodita, Mnemosina era la madre de las Musas, Ío era la sacerdotisa de Hera, Asteria la hermana de Latona, Egina la abuela de Patroclo y la bisabuela de Aquiles, Alc(u)mena la madre de Hércules y, para terminar, Antíope era la madre de Anfión (*Grimal*, 1984, 547-548).

	y de Adonis y Ericina la belleza peregrina traerme fueron tus fines, ¿Has visto a la diosa bella?	260
CLARISEL	Quiero, Lisdanso, abrazarte pues con libertad gozarte puedo do estabas sin ella.	265
BELORIBO	¿Fue algún sueño?	
CLARISEL	En que te veía causándome mortal pena en grillos y una cadena ²⁹⁹ haciéndome compañía.	
BELORIBO	¿Y te parezco que estoy yo libre? No lo estoy más que tú, Criselo, lo estás.	270
CLARISEL	¿Desde cuándo?	
BELORIBO	Desde hoy.	
CLARISEL	Segunda vez despertar me hizo una gran gigante disforme, flaca y maganta ³⁰⁰ de tomo y cruel mirar, diciéndome: «Clarisel, esfuerza tu ánimo fuerte que yo soy la fiera muerte fiera para tí, cruel».	275
	No bien al sueño volví cuando dos ninfas divinas las manos alabastrinas dando a dos galanes vi.	280
	La una -que la princesa Belidiana parecía- con más pena que alegría estas palabras expresa: «Ay, Clarisel, Clarisel, perdona mi grave culpa de haberte sido cruel. Pudiste esperar presente,	285
		290

²⁹⁹*Cadena*: Hay en estos versos otro rasgo del amor cortés, es decir el cautiverio. Clarisel y Beloribo son presos del dios de Amor y se hallan atados por la misma cadena.

³⁰⁰*Maganta*: Triste, pensativo, macilento (*DA*).

mas fue error necio y demencia
 sobre tres años de ausencia 295
 que aún el sol no alumbra ausente».

La otra que en la elegancia
 su prima me pareció
 la voz así despidió
 con la misma consonancia: 300
 «Ay, rey macedón, no fue
 en mi mano no negarte
 ni ya puedo no olvidarte
 que a otro debo la fe».

En tres máscaras me veía, 305
 luego, en tres noches, que todas
 por consuelo de las bodas
 de mi dama yo hacía.

Todas tres yo las cerraba
 y a damas que las leían, 310
 aunque no las entendían,
 las siguientes letras daba.

Por muerte de mis deseos
 y mis necios desvaneos
 y por nuevo nacimiento 315
 de mi libre corazón,
 máscara y libreas son.

Ninguna mis fiestas culpé
 que, aunque amé con vehemencia,
 mal me trató una inclemencia. 320
 Una graciosa mentira
 me tiró y ya me retira.

Pues mi rosa a otro sol mira
 por mi leonado³⁰¹ y su rojo,
 azul y amarillo escojo. 325
 Pues, mentistes, mi señora,
 y no tuvistes clemencia,
 no déis la culpa a mi ausencia,
 la que prometió ser mía
 y es de otro, claro es, mentía³⁰². 330

BELORIBO ¿Y es la árabe dama? ¿O otra belleza?

CLARISEL ¿Tan presto con el nombre de Criselo
 dejaste a Clarisel tu fortaleza?
 Dio el dios de Amor con ella por el suelo.

301 *Leonado*: Amarillo rojizo, como el del pelo del león (*DA*).

302 *La que...mentía*: Clarisel se siente engañado por Belidiana, quien «a otro sol mira», es decir que está enamorada de otro galán.

BELORIBO Cual con la mía.
 CLARISEL ¿Burlas?
 BELORIBO Tu extrañeza 335
 de mi burla, pues mi fe el recelo
 no te excusó y si aquí de mí acechado
 no fueras, ignorara tu cuidado.
 Yo a descubrirte con lealtad mi pecho,
 luego que le herí, el amor venía. 340
 Tu dulce y caro amigo esto no ha hecho
 ¿a qué lo atribuiré que a amistad fría?
 Ella y el amor puro, firme, estrecho
 recatarte de mí, te prohibía.
 ¿Cuándo tu pena no me fuera incierta 345
 si tuviera el jardín muralla y puerta?
 CLARISEL El amor que contigo me intercede,
 rey macedón, Lisdanso disfrazado,
 Beloribo otro tiempo, no es, que puede
 ni debe ser de ingratitud notado. 350
 Porque tú sin quererla y libre quede
 yo de la culpa, amigo deseado,
 que me atribuyes y tu enojo quiebre;
 oye mi nueva cuanto mortal fiebre.

Sale BIRANO con ILEDA.

Escena tercera
del Acto Primero

(Prótasis)

BIRANO, ILEDA, CLARISEL, BELORIBO
 BIRANO La hermana de Darsileo
 se quiere partir.
 CLARISEL Ileda, 355
 ¿vais os?
 ILEDA Voyme.
 CLARISEL Que os suceda
 conforme a vuestro deseo,
 y a vuestro hermano lleguéis

	con salud felizmente.	
BELORIBO	Despachado brevemente, señora Ileda, os habéis.	360
ILEDA	Di al Rey las cartas del sabio y a ellas respondió luego, y admite su justo ruego contento con el agravio que en nuestra patria hicieron sus insolentes soldados.	365
CLARISEL	Muy justo es ser perdonados los que clemencia pidieron. ¿Hablaste a la princesa?	370
ILEDA	Hablé.	
CLARISEL	Dicen que es hermosa no mucho, mas es briosa, grave y arrogante ³⁰³ .	
BELORIBO	Y esa también será emulación y una poquilla de envidia.	375
ILEDA	Ese toro no se lidia galán en mi corazón... si su beldad se regula con alguna Belidiana... no es hermosa, aunque es galana, que es lo que la disimula.	380
CLARISEL	Díceme que en hermosura y dicrección se aventaja a las de Arabia que ultraja con su belleza y cordura.	385
ILEDA	Cerca estoy de parecer ninfa y dea soberana: si es hermosa Belidiana o es más que cualquier mujer.	
BELORIBO	¿Viste a la prima?	

³⁰³*Grave y arrogante*: Tienen también el significado de “decoroso” y “valiente” (*DA*), pero ya se verá que no es el caso de Belidiana.

ILEDA	Vila.	390
BELORIBO	¿Y qué tal os pareció?	
ILEDA	¿Va a decir verdad? O yo soy ciega o muy basto hila ³⁰⁴ .	
BELORIBO	¿La hermosa y bella princesa de Chipre?	
ILEDA	¿Bella y hermosa Clarinda? No sé tal cosa.	395
BELORIBO	Que seáis loca me pesa.	
ILEDA	Pues, si mis hilos aguzo señor galán fabuloso, gentil hombre como oso hermoso como lechuzo.	400
BELORIBO	¿Tánto espanto? Pues alguna no me juzgó por tan feo y no fea, si bien veo.	
ILEDA	Eso habrá más de una luna el propísimo es que busco para mi gusto y placer.	405
BIRANO	¡Oh, qué bastante mujer, qué hermosura de rebusco! Si no fuera tan hermosa yo con esta me casara, mas mujer de buena cara es de guardar peligrosa. Perplejo estoy y dudoso que aunque el corazón me atrava ³⁰⁵ me parece mujer brava. ¿Hermosa y brava? No oso ³⁰⁶ . No, señores, no es para mí.	410
CLARISEL	¿De las joyas que envió	415

304 *O yo...hila*: El sarcasmo de Ileda al contestar a las preguntas de los dos galanes. Las princesas Belidiana y Clarinda tienen muchas cualidades, pero no son hermosas, contrariamente a como solía ser la típica dama cortesana, cuya belleza no se podía igualar.

305 *Atravar*: Por 'agravar', oprimir.

306 *No oso*: La mujer «hermosa y brava» es considerada «peligrosa» según la mentalidad machista: el hombre siempre tiene que dominar a su pareja y una relación con una mujer bella y valiente supondría un gran esfuerzo por su parte para afirmar su superioridad.

	vuestro hermano a la princesa dio os alguna?	420
I LEDA	Historia es esa tan graciosa como yo. Bien viste que las traía en mi palafrén ³⁰⁷ Sabino, cuando, junto al Ponto Euxino ³⁰⁸ , hallé vuestra compañía.	425
	No sé cómo sucedió cuando a la posada llegó de la gran Saba y trasiego la que ya desembolsó.	430
	Hallola que tiene dada a quien no la crió el alma y a mi corona y palma de perdida y descuidada.	
	No quise llorar, por cierto, bastame lo que lloré cuando dicen que quedé de un año mi padre muerto.	435
	Si quiere joyas, rebusque la señora Belidiana.	440
	Buen padre tiene que gana o quien se las compre busque.	
BE LORIBO	¡Qué buen corazón!	
I LEDA	Yo os juro que estimo en más mi salud y florida juventud que diamantes y oro puro.	445
I LEDA	Bien se muestra.	
CLARISEL	¿Y si yo quiero, aunque a vos ningún cuidado esta pérdida ha causado, remediarla por entero?	450
	Y las joyas son suplidas con otras tantas y tales, ¿aunque no sean iguales en bondad en las perdidas.	

³⁰⁷*Palafrén*: Caballo manso en que solían montar las damas, y muchas veces los reyes y príncipes para hacer sus entradas (*DA*).

³⁰⁸*Ponto Euxino*: Mar Negro en griego (*Eúxeinos Póntos*) (*Treccani*).

ILEDA	Que se lleven a la hora escogiendo yo primero las que a mi humor más se apliquen... que luego se me adjudiquen.	495
BIRANO	Doblado ahora la quiero.	
ILEDA	En tanto, amigos, que llego a facilitar la entrada para mi nueva embajada, juntadlas, que vuelvo luego. <i>Vase.</i>	500
BIRANO	¡Oh, linda mujer! Tal moza, tal donaire y gallardía, tal brío, tal bizarría, tal garbo ¿a quién no alborozas? <i>Vase.</i>	
BELORIBO	Antes que vamos de aquí la relación que atajó Ileda, cuando llegó, ¿qué más importa, me di?	505
CLARISEL	También importa que Ileda haga la mensajería, mas decirte la ansia mía es bien primero preceda.	510

Llega y escúbrese detrás del ramo o encañado SINAMBER, aposentador del rey de Arabia.

Escena cuarta
del Acto Primero

*SINAMBER aposentador del rey de Arabia, CLARISEL príncipe de Esparta,
BELORIBO rey de Macedonia.*

SINAMBER	Estos mis huéspedes nuevos ¿qué tratarán entre sí? No me pueden ver aquí ambos galanes, mancebos, ¿qué pueden solos tratar, sino pláticas ³⁰⁹ de amores que a todos los amadores	515
----------	---	-----

309 *Pláticas*: Conversaciones (DA).

	nos da contento escuchar?	520
CLARISEL	Sabes, solos dos días ha, Lisdanso, que en este reino fue nuestra venida pues todos no los ha que mi descanso robó mi dea, libertad y vida. Dos años ha que amor benigno y manso el golpe fiero de la cruel herida que ayer por ella ejecutó con brío, amagó ³¹⁰ en la ribera de este río. A Arabia por princesa y alegría, honor y luz, el cielo se la he dado: ahí vila ayer al tiempo, que salía la reina a este jardín con ella al lado. Dejome presto en sombra oscura y fría cual dejar suele al mundo del dios dorado a quien vivificada su presencia lóbrego ³¹¹ , solo y triste con su ausencia.	525 530 535
SINAMBER	¿Tú, Criselo, a Belidiana? Caro el amor te será que Belerante hoy sabrá tu locura y furia insana. ¿A aquella cruel se encumbra, Criselo, tu atrevimiento? Triste de tí ya te cuento entro los que el Rey deslumbra. ¡Oh, que oportuna ocasión para derramar yo ahora en tí, princesa traidora, mi rabia e indignación! Yo la urdiré de manera fiera y cruel, Belidiana, que me pagues a mi hermana a quien diste muerte fiera. <i>Vase.</i>	540 545 550
BELORIBO	En parte te rendiste tan suprema que creo igual no hallarás otra parte: (prosigue la prótasis) fuego más bello a Júpiter no quema. A Neptuno, Mercurio, Febo, Marte, el dios de Amor tus sienes con diadema rodeará que envidie Britomarte ³¹² y Adonis en los brazos de Ericina ³¹³	555

310*Amagar*: Amenazar a alguien con algún mal o mostrar intención de hacérselo (DA).

311*Lóbrego*: Oscuro, tenebroso (DA).

312*Britomarte*: Britomartis es una de las ninfas de los bosques Driadas (Boccaccio, 1983, 439).

313*Ericina*: Otro nombre de Afrodita (Grimal, 1984, 171). Según la leyenda, Afrodita tuvo un hijo de Poseidón cuyo nombre es Érice, quien fundó la ciudad homónima en Sicilia (cerca de Trapani).

	y el marido de Juno en los de Egina.	560
	¡Oh, qué galana traza se me ofrece! ¡Qué oportuna ocasión nos ha venido, si la cruel fortuna no embravece el mar quieto: en puerto hemos surgido!	
	Entre las joyas, donde me parece segura irá a sus manos sin ruido de tercera persona, luego parta a tu princesa una amorosa carta.	565
	Compendiosa con brevedad la nota de tu grandeza dándole noticia	570
	y el cofre, al punto, a Ileda, mi devota, se entregue que no entienda la malicia, si no te la conmueve y alborota no rinde y vence poco la milicia.	
	Entiendo del amor poco sus leyes que a los vasallos ligan a los reyes.	575
CLARISEL	Abrazarte y seguir, amigo, quiero tu consejo que es milagroso.	
BELORIBO	Escrita ya a la bella princesa dada espero que a desear tus bodas te la incita.	580
	Tu nobleza sabida, si es de acero, se ablanda y el amor que en tu alma habita de otro tal o mayor paga recibe, al tálamo dichoso te apercibe.	
	Escribasele luego porque parta la hermana del troyano Darsileo y antes a la princesa de la carta que la impidan la lucha y el torneo.	585
CLARISEL	Puedes creerme, no vea yo a Esparta ni cumplido yo vea otro deseo	590
	si el nombre del torneo no me turba, no me alborota, hiela y me conturba, si es la causa temer de la princesa algún desdén allí, cruel y horrendo o si tener recelo de la empresa	595
	o si otra causa oculta... no lo entiendo.	
BELORIBO	De la condición última me pesa porque uno a otro, no nos oponiendo conforme a ella, el premio no gozamos	

Afrodita admiraba mucho a su gente por la devoción que le tenía a su hijo, por eso se hacía llamar también “Ericina” (*Treccani*).

	aunque a los cuatro y a los dos vengamos.	600
CLARISEL	La condición cruel y extraordinaria fue por mi vida y no pudo hallarse otra que a los dos fuese más contraria que forzoso es el premio malograrse.	
BELORIBO	No nos malogren otros la adversaria fortuna y Dios de Amor que hoy señalarse con los dos principiantes amadores quieran con sus regalos y sabores.	605
CLARISEL	Sabes toda mi historia ahora, amigo, justo es: vengamos a la que a tí toca.	610
BELORIBO	A quien contrario al cielo y enemigo se muestra y vida y libertad revoca en fuerte punto, hoy vi que fue el castigo de haber mirado al sol con vista loca, quedar sin ella ciego y deslumbrado, cual en obscura noche en mar airado ³¹⁴ .	615
	Vi en fuerte punto a la que no merezco los pies besar, la aurora soberana ³¹⁵ que en la divina faz el parentesco muestra que tiene con tu Belidiana.	620
	¡Qué clavelina rosa y clavel fresco cada mejilla de purpurea grana! ¡Qué rubíes, qué esmeraldas, qué zafiros eficaz causa de cien mil suspiros!	
	Si la vieras, amigo, lumbre dando al sol, al cielo, al fuego, al aire, al día, con su prima el balcón verde, alegrando de castidad, vestidas y alegría, a darles justa adoración, llevando los ojos su hermosura y bizarría, atónitos, dijeras, que la tierra de Arabia hace al cielo cruda guerra ³¹⁶ .	625 630
CLARISEL	Que tú también le escribas, me parece.	
BELORIBO	¿Qué se puede hacer? Ya nos hallamos en alta mar que tierra no parece y es fuerza que las velas descojamos.	635

314 *Quedar...airado*: Tras haber mirado locamente a Clarinda («al sol»), Beloribo se ha quedado tan ciego por amor que anda como si estuviera en el mar de noche y con borrasca.

315 *Aurora soberana*: Apodo de Clarinda.

316 *Si la vieras...guerra*: Alabanza de las dos princesas, las cuales convierten Arabia en un paraíso gracias a su hermosura, alegría y pureza.

	Si contraria fortuna no enfurece su plácido sosiego, buenos vamos. A dulce puerto llegará el navío de tu deseo y del deseo mío ³¹⁷ .	640
CLARISEL	Aunque quien somos se les diga dentro de nuestros nombres no se sobreesciba: a caso no se ofrezcan al encuentro, a otros ojos cuando se reciban.	
BELORIBO	En ese parecer yo también entro porque las que más aman, más se esquivan y sería posible, si entendiesen haberlas alguien visto, las rompiesen. Del nombre de Lisdanso y de Criselo y nuestro traje que humildad profesa ni melindre ³¹⁸ hacer, ni algún recelo una puede tener, ni otra princesa. Solo curiosidad de ver sin velo la enigma y si es de locos nuestra empresa en posesión estando de pelones ³¹⁹ , las forzaré a leer nuestros borrones ³²⁰ .	645 655
CLARISEL	¿Dices que tu princesa y mi señora el balcón ambas juntas ocuparon?	
BELORIBO	Antes que aquí viniese media hora y desde allí el jardín regar mandaron.	660
CLARISEL	¡Oh, quién pudiera ver purpurea aurora cuánto con vos las flores se alegraron!	
BELORIBO	Puede cumplirse presto tu deseo porque no tardarán a lo que creo.	
CLARISEL	¿En qué te fundas?	
BELORIBO	Fúndome que cuando mandaron el jardín regar, dijeron que a él querían venir y, ya lo estando, si ellas no cumplen lo que prometieron, las flores –que su vista deseando están y se alegraron cuando oyeron	665 670

317 *A dulce...mío*: Esta metáfora, que otra vez tiene que ver con el mar, alude al conseguimiento de las dos princesas por parte de sus enamorados.

318 *Melindre*: Delicadeza afectada y excesiva en palabras, acciones y ademanes (*DA*).

319 *Pelones*: Que tienen muy escasos recursos económicos (*DA*).

320 *Borrones*: Denominación que por modestia suelen dar los autores a sus escritos (*DA*).

su jocunda venida– a tu princesa
pedirán y a la mía la promesa.

CLARISEL	¿En qué forma podríamos presentes hallarnos a la gloria y alegría que les dará matices excelentes cuales no vieron cuantas el sol cría?	675
BELORIBO	Dos sayos vaquerados ³²¹ suficientes son a darnos tan grato y dulce día, que nos transformarán en jardineros ³²² y estos nos prestarán dos escuderos.	680

Vanse y por quedar solo el teatro³²³ se acabó el acto.

321 *Vaquerados*: Resistentes.

322 *Jardineros*: Clarisel y Beloribo deciden disfrazarse de jardineros para ver a las dos princesas en el jardín del palacio sin que ellas les reconozcan.

323 *Teatro*: Se entiende el escenario.

CORO del ACTO SEGUNDO

El primado de hermosa
 que hoy te dio Paris, bella citerea³²⁴,
 a otra, aunque alevosa³²⁵
 tan bella, que te sea
 tanto superior que te haga fea. 5
 En tu región ¡oh Betis!
 dará un chozno³²⁶ de Atlante y la sentencia
 con tu querida Tetis³²⁷
 por digna clemencia
 celebrarás por tu circunferencia. 10
 En otro pomo bello
 de cristal y oro, la sentencia altiva
 de una cadena al cuello,
 la bella, cuanto esquiva,
 en buena guerra le dará captiva³²⁸. 15
 ¡Oh, joven fortunado³²⁹!
 La breve vuelta que yo doy al cielo,
 dará tu presto³³⁰ hado
 y, con contrario vuelo,
 revolverá con tu agravio y desconsuelo. 20
 Cuando de amado esposo
 el nombre merecido y alcanzado
 te veas, dulce, honroso
 en el solio argentado³³¹
 de tu bella Diana y sol dorado. 25
 Cuando con vehemencia
 corresponda a tu amor puro y constante
 que furor y demencia
 o exceso semejante
 digan ser y no fe de firme amante. 30
 Cuando sea su gloria
 verte y gozarte su mayor deseo
 y ocupar su memoria
 en tu grato himeneo,
 su gozo, su descanso y su trofeo. 35

324*Citerea*: Apodo de Venus porque se dice que nació en la isla de Citera. «Apenas salida del mar, Afrodita fue llevada por los Cefiros, primero, a Citera, y luego a la costa de Chipre, donde fue acogida por las Estaciones (las *Horas*), vestida, ataviada y conducida por ellas a la morada de los Inmortales» (*Grimal*, 1984, 11).

325*Alevosa*: Pérfida (*DA*).

326*Chozno*: Hijo del tataranieto de una persona (*DA*).

327*Tetis*: La más célebre de todas las ninfas Nereidas. Era la madre de Aquiles (*Grimal*, 1984, 551-552).

328*Captiva*: Cautiverio (*DA*).

329*Fortunado*: Que tiene buena suerte (*DA*).

330*Presto*: Pronto. Sería «Dará presto tu hado».

331*Solio argentado*: Trono de plata.

Cuando mayor firmeza
quede, seis lustros te prometa y diga
que tendrá fortaleza
y la faz leda³³², amiga
de la promesa y alma no desdiga. 40

Enemigos crueles,
leal mancebo, con cruel envidia
y amigos infieles,
con traición y perfidia
te robarán tu bella rosa gnidia³³³. 45

[FIN]

332*Leda*: Alegre (*DA*).

333*Gnidia*: Flor perteneciente a la familia de *Thymelaeaceae* de color amarillo, blanco, rojo, naranja y rosa que suele crecer en el Sur de África, Madagascar y las Indias. El nombre viene de la ciudad griega de Knidos <https://www.zimbabweflora.co.zw/speciesdata/genus.php?genus_id=996> [28/07/2020].

ACTO SEGUNDO
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia
los Jardines y Campos Sabeos

Escena primera

DILINARTE capitán general, BELERANTE rey de Arabia, DALIÑO maestro de campo, SOLDADOS, banderas y tambores.

DILINARTE (Prótasis)	Vencidos los de Cele ³³⁴ , todos dimos en sus tiendas do hallamos tal despojo que no quedó soldado descontento. Robado el campo a la ciudad pusimos el sitio que le queda.	
REY	Bien mi enojo vengaste de su loco atrevimiento a mayor rompimiento no quiero, se proceda, que Darsileo, por su hermana Ileda, de forma ayer dispuso las cosas de la isla y la compuso que paz perpetua: ya asentada queda.	685 690
DALIÑO	Ilustre es la victoria cortada a la medida del deseo y la paces ilustran más su gloria; solo resta, por paces y trofeo tan ilustre, famoso sea el torneo ³³⁵ .	 695
REY	De aquí allí el palenque ³³⁶ sea porque desde su ventana el torneo Belidiana con su prima, a placer, vea.	 700
DALIÑO	El lugar es competente para el torneo y la lucha que, aunque gente viese mucha,	

334*Cele*: Era el nombre de un demo (una circunscripción administrativa) de la antigua Atenas que se había construido a medio camino entre las murallas de la ciudad (*Treccani*).

335*Torneo*: El torneo que se va a organizar sirve también de celebración para la victoria del ejército del rey Belerante contra los atenienses.

336*Palenque*: Valla de madera o estacada que se hace para la defensa de un puesto, para cerrar el terreno en que se ha de hacer una fiesta pública o un combate, o para otros fines (*DA*).

es capaz y suficiente.

705

Sale SINAMBER.

Escena segunda
del Acto Segundo

SINAMBER *aposentador*³³⁷ *del rey de Arabia*, BELERANTE *rey de Arabia*,
DILINARTE *capitán general*, DALIÑO *maestro de campo*, SOLDADOS.

SINAMBER Quiéreme tu Alteza³³⁸ oír
solamente una razón
que no admite dilación.

REY Una y más puedes decir.

SINAMBER Conviene a tu real corona, 710
a tí solo descubrirla
y ofenderíate en decirla
presente alguna persona.

Míralos el REY y vanse todos y prosigue SINAMBER titubeando.

SINAMBER Poderoso rey, tu honra,
tu honra se menoscaba³³⁹. 715

REY ¿Qué dices?

SINAMBER ¡Ay, rey! se acaba
con grande infamia y deshonra.

REY ¿Estás loco, Sinamber?

SINAMBER Lo estuviera y no estuviera
al gran Júpiter pluguiera 720
tu honor en otro poder.

REY ¿En qué forma?

SINAMBER La princesa,

337 *Aposentador*: Oficial encargado de dar habitación y hospedaje (DA).

338 *Tu Alteza*: En los niveles alto y medio era frecuente expresar el vínculo de amistad cercana con el *tú*. (Medina Morales, 2002).

339 *Menoscabar*: Deteriorar y deslustrar algo, quitándole parte de la estimación o lucimiento que antes tenía (DA).

REY	A buen discurso resiste.	
SINAMBER	Yo, señor, me persuado que ha días que disfrazado por estas partes asiste.	760
REY	¿Tiene en palacio aposento?	
SINAMBER	Como señor lo has mandado: sea a todo andante dado.	765
REY	Sinamber, ¿miéntesme?	
SINAMBER		¡Miento!
REY	¿Cuándo lo ospedaste?	
SINAMBER		Ayer.
REY	Y hoy lo que cuentas ¿le oíste?	
SINAMBER	En este sitio.	
REY	¡Oh, rey triste, cuánto lo puede un rey ser!	770
SINAMBER	(Si el cielo no me es contrario hoy te vengo hermana cara).	[<i>Aparte</i>]
REY	Hija, ¡quién no te engendrara! ¡Oh, caso atroz y nefario!	
	<i>Habiendo estado suspenso.</i>	
REY	¿Cuál de los dos es Criselo?	775
SINAMBER	El de más gallardo talle.	
REY	Ese será bien quitalle.	
SINAMBER	No hay, señor, tenelle ³⁴¹ duelo. A tu honra le ten que este rey y señor te mancilla ³⁴² tenle a tí, tenle a tu silla	780

341 *Tenelle*: 'tenerle', por asimilación.

342 *Mancilla*: Mancha (*DA*).

antes que todo te cueste.

Vuélvese a suspender y dice:

REY Será ejemplar el castigo
si hallo culpa en el proceso,
mas conviene hoy sea preso 785
solamente mi enemigo.

Y para que no se entienda
la causa de su prisión,
es forzoso, que ocasión
de prenderlo se pretenda. 790

Y así, después del torneo
o venza, o sea vencido,
busca tú con el ruido
de que le hagamos reo³⁴³. 795

Y cuando preso le envíe
porque la causa no entiendan,
disimula aunque te prendan.

SINAMBER De esta, señor, no se ríe.

REY ¡Belidiana ame y sea amada,
Júpiter, de un extranjero! 800
¿Qué rey, o único heredero
te rinda, hija apocada?

SINAMBER (¡Quién a tu cuello, princesa, [*Aparte*]
el cuchillo puesto viese! 805
¡Y urna a tus cenizas diese
en triste y funesta huesa!

Mas yo la urdiré de suerte
que me pagues a mi hermana
yo vengaré, Belidiana,
su infelice y fiera muerte.) 810

El REY se anda paseando, dando palmadas.

REY No faltarán dos testigos
que digan que con Criselo
te hallaron, Caribelo
y Dorimán, mis amigos,
que ellos su muerte sintieron 815
tanto por ser su parienta
que de tí cruda y violenta
venganza le prometieron.

343Le hagamos reo: El Rey quiere que Clarisel sea detenido con cualquier excusa al término del torneo.

Si tú y Criselo, tu amigo,
me desmintieras, ¿que tres
al campo saldrán después
estando estos dos conmigo? 820

Considerando tu suerte
pierdo juicio y sentido,
adóralo: tu querido 825
te acompañará en la muerte.

SINAMBER La de Chipre y la princesa,
mi señora.

REY Disimula.

*Salen las princesas de Arabia y de Chipre BELIDIANA y CLARINDA con
ERMILA, doncella de Belidiana.*

Escena tercera
del Acto Segundo

REY BELERANTE, *princesa* BELIDIANA, *princesa* CLARINDA, ERMILA *doncella*,
SINAMBER.

REY Bellas damas. (prosigue la prótasis)

CLARINDA Aunque adula
tu Alteza, tus manos besa 830
por el favor tu sobrina.

BELIDIANA Y yo tus pies.

REY No son favores
los debidos a dos flores:
tal rosa y tal clavelina.
No quiero sendos abrazos 835
de tales damas perder.

CLARINDA ¿Cuál se podrá contener
de no rendirte los brazos?

BELIDIANA Con licencia de tu Alteza
nos venimos a espaciar 840

BELORIBO	Encubiertos por aquí ³⁴⁵ nos llevará este encañado ³⁴⁶ , que tejido está y cerrado con limón, cidro y ciuti ³⁴⁷ .	870
CLARISEL	¡Oh, rayos más refulgentes de más luz resplandor que los que el Delio señor ³⁴⁸ despide resplandecientes! ¡Oh, hermosa soberana! ¿Quién vio tales luces bellas, tales errantes estrellas en naturaleza humana? Con tales bellos luceros tales lunas, tales soles, ¿qué triunfo es, venzas y asoles amor, ejércitos fieros ³⁴⁹ ?	875 880
CLARINDA	Yo no tengo algún galán. ¿Para quién sea, a qué fin, siendo para mí el jardín ramillete, es ese afán?	885
BELIDIANA	De impertinencias amiga sois, princesa.	
CLARINDA	¿Impertinencia os parece?	
BELIDIANA	Si licencia me dais, prima, así os la diga.	890
CLARINDA	Porque princesa no son para galanes, será eso.	
BELIDIANA	Porque tener mayor seso las que lo son, es razón.	

345*Encubiertos por aquí*: Los dos galanes, disfrazados de jardineros, se han escondido detrás del encañado para escuchar a las dos princesas.

346*Encañado*: Enrejado o celosía de cañas que se pone en los jardines para enredar y proteger las plantas o para hacer divisiones (*DA*).

347*Ciuti*: 'Ceutí', para indicar aquí los cítricos oriundos de Céuta (*DA*).

348*Delio señor*: Apodo de Apolo, por haber nacido en la isla de Delo.

349*Fieros*: Clarisel, enamorado, sigue dedicando versos de amor a Belidiana. El amor es todo poderoso y vence incluso a los que intentan resistirle con valor («ejércitos fieros»). Ya el poeta Virgilio en la *Las Bucólicas* (Égloga X) escribía: “*Omnia vincit amor et nos cedamus amori*” (“El amor todo lo vence y nosotros cedemos al amor”).

CLARINDA ¿Qué me digáis vos, princesa,
que de un príncipe es seria
infesta las compañía?
¿Para qué conmigo es esa? 895

BELIDIANA ¿Esa qué, prima? ¿Yo, hombre?

CLARINDA Esa disimulación
me digáis, ¿que de varón
no os es apacible el nombre? 900

BELIDIANA ¿Apacible el nombre, prima?
¿Cuál más áspero? ¿O cuál cosa
que un hombre más enfadosa
de mayor espanto y grima? 905

CLARINDA ¿Hay algunas que no sea
a todo hombre inferior?

BELIDIANA Yo concluyo que el mejor
no quiero ni que me vea.
Mi hacecillo de flores
solamente componer 910
quiero ahora y yo tener
cuidados, ansias, temores³⁵⁰.

Y prosigue su ramillete, ayudándole la prima.

CLARISEL Mal en mis oídos suenan,
amigo, aquellas razones. 915
Sus contrarias opiniones
me afligen cuanto disuenan.

Dichoso tú, que pusiste
tu afición en tal princesa.
Yo, que a tan dudosa empresa
aspiro, infelice y triste... 920

Tú esperar puedes, tus sienes
verte presto coronado,
que medio camino andado.
Tu aurora, te dice, tienes. 925

Yo de arrayán, lauro y hiedra
estoy ya desafuciado³⁵¹
porque aquí he visto que he dado
en dura y helada piedra.

350 *Yo...temores*: Clarinda lamenta no tener a nadie que la corteje. Sin embargo, Belidiana le explica que a las damas no les hace falta ningún hombre, porque solo causan penas y amargura. Ella prefiere recojer flores en el jardín, libre de cualquier preocupación.

351 *Desafuciado*: Forma arcaica de 'desahuciado' (DA). A Clarisel ya se le ha quitado toda esperanza.

BELORIBO	<p>Y yo, amigo, ahora veo que de amador excelente, como de fuerte y prudente, ganas la palma y trofeo.</p> <p>Que aunque yo adoro a Clarinda con fe tan inmensa y pura cuanto grande es su hermosura, no dejo que así me rinda.</p> <p>Ya decirte oí algún día que señal no había mejor que al principio de rigor usar y mostrarse fría;</p> <p style="padding-left: 2em;">y que no hay tan desdeñosa tan melindrosa y austera que no se vuelva de fiera tigre, paloma amorosa.</p> <p>Y que no hay triste neblí³⁵² que a todas no las rindió y que la que dijo no a decir volverá sí.</p> <p>Y que ninguna hay tan firme, tan fuerte, dura y constante que un golpe no la quebrante y lo que negó, no afirme³⁵³.</p> <p>Pues, ¿qué cobardía es esa sabiendo quien son mujeres? ¿Haste olvidado que eres príncipe, si ella es princesa?</p> <p>Cuando, según el vestido te representa, hortolano fueras solo, era la mano poderosa de Cupido.</p>	<p>930</p> <p>935</p> <p>940</p> <p>945</p> <p>950</p> <p>955</p> <p>960</p>
CLARISEL	<p>Y yo en tus razones veo que con más libertad amas que el furor y vivas llamas</p>	

352 *Nebli*: Ave de rapiña que mide 24 cm desde el pico hasta la extremidad de la cola y 60 de envergadura. Tiene plumaje pardo azulado en el lomo, blanco con manchas grises en el vientre y pardo en la cola, que termina con una banda negra de borde blanco. [...] por su valor y rápido vuelo era muy estimado para la caza de cetrería (*DA*).

353 *Y que...afirme*: Tras escuchar las afirmaciones de Belidiana, Clarisel pierde la fe en sus sentimietos porque la princesa nunca le corresponderá. Entonces Beloribo intenta animarle, diciéndole que todo saldrá bien y que lo conseguirá, porque nadie puede resistirse al amor, incluso la mujer más despiadada («que no hay tan desdeñosa/tan melindrosa y austera/que no se vuelva de fiera/tigre paloma amorosa»).

	permiten el citereo ³⁵⁴ .	965
BELORIBO	Para otro día dejemos resolver esa cuestión, que me parece, es razón, nos vean ya y las ³⁵⁵ hablemos.	
BELIDIANA	Con los blancos alhelíes bien se hermanan los morados, los claveles encarnados con las rosas carmesíes, con las poncelas amenas	970
	las violas hiacintinas, las purpureas clavelinas con los lirios y azucenas.	975
CLARINDA	Del limón, cidro y laurel salen bien las verdes hojas con las purpureas y rojas de flamencos y clavel.	980
BELIDIANA	Y con sus tiernos pimpollos harán compañía buena de azándar ³⁵⁶ y hierba buena estos verdosos cogollos.	985
CLARINDA	Con el agradable olor que a mi gusto a otro excede de esta ginovisca ³⁵⁷ puede ponérsele el ceñidor ³⁵⁸ .	
BELIDIANA	Y ese será esta colonia de oro, plata, rojo, verde que su riqueza no pierde por no ser tiría o sidonia ³⁵⁹ .	990
CLARINDA	Si tan alto no estuviera aquel ramo de azahar, bellísimo y singular	995

354*Citereo*: Pertenciente o relativo a Afrodita (*DA*).

355*Las*: «El dativo femenino *la, las* era de mucho uso en el Siglo de Oro, sobre todo en la literatura dramática, como reproducción acaso de la lengua coloquial.» (*RAE*).

356*Azándar*: Sándalo (*DA*).

357*Ginovisca*: Procediente de la ciudad de Génova, en este caso se hablaría de la seda.

358*Ceñidor*: Faja, cinta, correa o cordel con que se ciñe el cuerpo por la cintura (*DA*).

359*Tiría o sidonia*: Ambos son nombres de plantas: la tiría es típica del Sur de Italia, mientras que la cydonia es un árbol frutal originario de la Cidonia (Creta) que estaba relacionado con el culto a Afrodita.

	ramillete, él solo fuera. Si un virgulto ³⁶⁰ , vara o asta o otro remedio yo hallo para poder alcanzallo, ramillete es que me basta.	1000
CLARISEL	El mejor remedio es, altas princesas, quien salto haga tan excelso y alto.	
BELIDIANA	¿Y serás tú el que le des?	1005
CLARISEL	No me faltan esperanzas.	
BELIDIANA	Primero quiero saber ¿qué te atreverás perder de tu caudal si no alcanzas?	
CLARISEL	¿Qué puede perder, señora, quien aunque tuvo algún día honradilla pasadía se ve jardinero ahora? Si queréis que yo me obligue a alguna pena cruel, con destierro del vergel, vuestro gusto se consigue.	1010 1015
CLARINDA	Yo a tí conceder la empresa, jardinero amigo, quiero, que veo a tu compañero más afecto a la princesa.	1020
BELORIBO	Yo vuestras manos y pies por tan grande merced beso, aunque la empresa confieso para mí difícil es.	1025
CLARISEL	Dejándonos del vergel, si ganamos transplantar dos flores de singular belleza que están en él.	
BELIDIANA	Se os concede el don altivo ³⁶¹ .	1030

360*Virgulto*: Arbusto con muchas ramas finas (*Treccani*).

361*El don altivo*: Belidiana desea alcanzar un ramo de azahar demasiado alto para ella y en ese momento interviene Clarisel, que se ofrece ayudarla. Nótese que sus palabras se cargan de doble sentido, porque él a lo que quiere llegar no es al azahar, sino al corazón de su amada. La flor de azahar simboliza la pureza.

CLARISEL	¡Oh, gran princesa! yo os vea como mi ánima desea: princesa del suelo argivo ³⁶² .	
BELIDIANA	(O yo no entiendo esta historia [<i>Aparte.</i>] o es Clarisel, mi querido, este rústico, o Cupido quiere inquietar mi memoria. Este es, este es Clarisel que en mi padre venció cuando su espada rindió y yo allí me rendí a él ³⁶³). Díme ¿de este huerto estimas en mucho ser hortolano ³⁶⁴ ?	1035 1040
CLARISEL	En jardín tan soberano que tiene flores tan primas que en solo ver su hermosura se goza del alto cielo. ¿Qué mayor gloria y consuelo que entender en su cultura? Cuando sola la flor rara que he de transplantar viera su hermosura, merecería que Febo le cultivara.	1045 1050
BELIDIANA	¿Qué misterio esa flor tiene?	
CLARISEL	Es una flor milagrosa cuanto su color hermosa, con que a los ojos se viene. Tiene, señora, virtud contra la melancolía, da contento y alegría y a los enfermos salud. Contra el mal del corazón tiene virtud soberana, como con la mano sana fácilmente esta pasión. Contra la hierba cruel es buena del ballestero, contra el basilisco fiero	1055 1060 1065

362*Argivo*: Natural de la Grecia antigua (*DA*).

363*Y yo allí me rendí a él*: Belidiana ya ha reconocido a Clarisel: sabe quién es porque se enamoró de él cuando ganó la batalla contra el rey Belerante.

364*Ser hortolano*: En lugar de «hortolano» para rimar con «soberano». Aquí empieza una larga metáfora donde la «flor rara» está por Belidiana misma.

	es antídoto fiel.	
	Que me canso en referir sus virtudes conocidas: si puede, las dulces vidas a muertos restituir.	1070
BELIDIANA	Díme, ¿qué flor es y quién a conocer te la dio? (Tú eres Clarisel, si yo <i>Aparte.</i> dos años ha te vi bien.)	1075
CLARISEL	Es jazmín, es alhelí, es clavelina olorosa, es bella y fragante rosa blanca, roja y carmesí.	1080
	Es azucena y narciso es bella y vistosa flor de purpureo ciclamor y de grato paraíso.	1085
	Esa una blanca violeta, una purpurea hamapola y aunque es todas, una y sola es sobre todas perfecta ³⁶⁵ .	
	A conocer te la dio solamente mi ventura un día que su hermosura me acabó y resucitó;	1090
	su vista me dejó muerto y me volvió de la muerte a gloriosísima suerte: hoy su vista en este huerto ³⁶⁶ .	1095
BELIDIANA	¿Tú sabías allá fuera que aquí había flor tan sabia?	
CLARISEL	Pues, ¿quién de la flor de Arabia no tiene noticia entera?	
BELIDIANA	¿Dónde la tuviste?	
CLARISEL	Dentro del griego suelo la tuve.	1100

³⁶⁵*Es...perfecta*: Todas esas flores tienen un significado simbólico: el jazmín es la sensualidad, el alhelí la belleza, la clavelina la delicadeza, la rosa y la violeta el amor, la azucena la pureza. El narciso, el ciclamor y la amapola no solo simbolizan el amor y la seducción, sino también el egoísmo y el engaño.

³⁶⁶*Su vista...huerto*: Las contradicciones del amor: la vista del ser amado deja “muertos”, sin aliento, pero al mismo tiempo provoca un sentimiento tan fuerte que hace sentir vivos.

BELIDIANA	¿Cuándo estuviste allá?	
CLARISEL		Estuve desde que nací.
BELIDIANA	¿Es tu centro?	
CLARISEL	Señora, sí, pues nací en su ciudad de Micenas que no cede a la de Atenas.	1105
BELIDIANA	(¿Engañome? ¿No es él? Sí.) [<i>Aparte.</i>] Ahora la causa advierto de quererme ver en Grecia, como eres griego.	
CLARISEL	¿Era necia mi deprecación ³⁶⁷ ?	1110
BELIDIANA	Muy cierto. Si juntamente conmigo del jardín que tú cultivas la flor que ha hecho que vivas no te llevarás contigo.	1115
CLARISEL	¡Si eso se me concediera!	
BELIDIANA	¿Ya yo no te concedí dos flores llevar de aquí?	
CLARISEL	(Oh, amor, ¡quién hablar pudiera! [<i>Aparte.</i>] Fiero, cruel, inhumano, que me has robado el esfuerzo, ¡que aunque me animo y esfuerzo no venzo el temor villano! ¿Por qué no me dejas ciego descubrir ya el corazón? Mas no es buena esta ocasión que moriré en ella luego. Confieso te soy deudor porque, según brava y fiera se mostró a la prima, hiciera fin aquí mi ansia y dolor. Quiero dejar al billete	1120 1125 1130

367 *Deprecación*: Ruego, súplica, petición (*DA*).

	que en mi nombre y por mí hable y mi petición entable si fuere diestro alcahuete.	1135
	Si de muerte la sentencia fuere, no quiero hallarme al tiempo del sentenciarme que será fuerte impaciencia.	
	Basta se me notifique la triste definitiva y del juez la voz viva mi dolor no multiplique).	1140
BELIDIANA	¿Cómo así has enmudecido? ¿Qué ha sido tu arrobamiento ³⁶⁸ ?	1145
CLARISEL	La fuerza del argumento, señora, me ha concluido. Muéstrame esa flor que verla ya grandemente deseo. Quíteseos ese deseo sino queréis ofenderla y que os cause turbación si indigna vista horrible con su veneno terrible viéndola en esta ocasión.	1150
		1155
CLARISEL	Yo os la mostraré, señora, a tiempo que no os ofenda su hermosa vista, que horrenda sería a todos ahora. Basilisco os volvería venenoso de tal suerte que en vuestros ojos la muerte quien los mirase hallaría.	1160
BELIDIANA	Pues, tanto mal suceder de su vista puede, luego la transplanta al suelo griego que ya no la quiero ver.	1165
CLARISEL	¿Que me dais esa licencia?	
BELIDIANA	No solamente la doy, mas te mando que aquí hoy no la dejes.	1170

368 *Arrobamiento*: Enajenarse (DA). Clarisel se ha quedado mudo tras el rechazo de Belidiana.

CLARISEL	La sentencia consiento, mas dilación de algunos días, señora, creo es forzosa y ahora sospecho que no es sazón para poder arrancalla ³⁶⁹ remedios buscar conviene que el tiempo en su poder tiene que es el que todos los halla ³⁷⁰ .	1175
BELIDIANA	Ve luego a ello.	
CLARINDA	¿Qué prisa tenéis prima? Yo primero ver si el ramo alcanzan, quiero.	1180
BELORIBO	Vos queriendo, yo la empresa tengo cierta.	
CLARINDA	Por mi fe que el azahar alcanzó.	1185
BELORIBO	El que, bella aurora, dio aliento, el del vuestro fue.	
CLARINDA	Que soy aurora me dices, ¿parézcolo por tu vida?	
BELORIBO	Cuando más bella y florida sale con rojos matices.	1190
CLARINDA	¿Juraraslo por tu fe?	
BELORIBO	Y en el campo, a espada y lanza, que vuestra beldad no alcanza; yo os confieso por aurora de belleza no menor tercera defenderé.	1195
CLARISEL	Aunque en mi boca el loor ³⁷¹ vuestro es ofensa, señora, yo os confieso por aurora de belleza no menor.	1200

369*Arrancalla*: 'Arrancarla', por asimilación.

370Belidiana se refiere realmente a una flor, mientras que Clarisel sigue hablando por metáforas y entiende que su amada lo seguirá hasta Grecia. Por lo tanto, le pide algunos días para preparar la fuga de la corte del rey Belerante.

371*Loor*: Elogio (*DA*).

	a no competir con él por llamarme Clarisel vuestra beldad me acaba.	
BELIDIANA	¿Tú Clarisel? ¿Y por quién es el nombre?	1240
CLARISEL	Porque yo nacé el día en que él nació y a la propia hora ³⁷⁴ .	
BELIDIANA	Está bien.	
CLARINDA	¿Tú no me dices tu nombre?	
BELORIBO	Yo Beloribo me llamo que así por el rey, mi amo, mi padre, quísome nombre en memoria que mi madre le dio leche y se crió conmigo y acompañó al suyo siempre mi padre.	1245 1250
BELIDIANA	De los carteles me aparto. ¡No mueras, loco!	
CLARISEL	El cartel del príncipe Clarisel yo a escribir, señora, parto.	1255
BELORIBO	Yo dejarlo de seguir no puedo.	
CLARINDA	Ve y otro reto haz tu por mí.	
BELORIBO	Yo os prometo con él, señora, servir.	
	<i>Vanse CLARISEL y BELORIBO.</i>	
CLARINDA	¿Clarisel y Beloribo en nuestro jardín? Carteles, villanos, ¿aun no nobeles? Ni lo entiendo, ni percibo.	1260

374 *Porque...hora*: El galán sigue ocultando su verdadera identidad, diciendo que se llama Clarisel por haber nacido el mismo día y a la misma hora en que nació el príncipe de Esparta.

	<p>¿Beloribo y Clarisel en rústicos jardineros? O ellos son los verdaderos o no entiendo de pincel. ¿Por qué tanta hermosura, tanta gracia y gallardía, tal brío, tal alegría, tal rosicler y blancura? Majestad, princesa, ¿tal puede en hombres concurrir que no puedan referir³⁷⁵ prosapia y sangre real?</p>	<p>1265</p> <p>1270</p> <p>1275</p>
BELIDIANA	<p>Puede repartir el cielo en todas partes sus gracias, como también con desgracias alcanzar a todo el suelo. No es general argumento que no reciba falencia³⁷⁶, que a toda buena presencia responsa buen nacimiento.</p>	<p>1280</p>
CLARINDA	<p>¿No oíste a Beloribo que por el rey, su señor, tiene el nombre su color tiñendo un carmesí vivo? ¿No oíste a Clarisel que él nació en el mismo día que el de Esparta, el cual tenía la misma pretensión que él?</p>	<p>1285</p> <p>1290</p>
BELIDIANA	<p>¿Que a tanto callar me obligue de Adonis la pretensión? ¿Y a tanta simulación está que así me persigue? No les temas, en paz vayas. Si tú eres mi Clarisel que tuyo será el laurel y de ellos solas las vayas³⁷⁷.</p>	<p>1295</p>

Llegan por una parte ADONIS y por otra VENUS.

375Referir: Aludir (DA).

376Falencia: Engaño (DA).

377Si...las vayas: Las dos princesa empiezan a sospechar que los dos jardineros en realidad son los príncipes Clarisel y Beloribo, especialmente por la forma de hablar que les caracteriza. «Vayas» significa 'burla o mofa que se hace de uno o chasco que se le da' (DA).

Escena quinta
del Acto Segundo

Princesa CLARINDA, *princesa* BELIDIANA, ADONIS, VENUS.

CLARINDA	A mi hermano Adonis veo.	1300
BELIDIANA	¿Quién es la que lo acompaña?	
CLARINDA	Si la vista no me engaña, Citerea es.	
BELIDIANA	Que lo creo. Vámonos y a vuestro hermano diréis, princesa, después, que con tal beldad bien es viva contento y ufano.	1305
	<i>Vanse las</i> PRINCESAS.	
ADONIS	Mi aurora resplandeciente, lucero de la mañana, bella reina de Citero, de mi vida y de mi alma.	1310
	Mi azucena y clavelina, mi rosa purpurea y blanca, mi entendimiento y memoria, mi posesión y esperanza.	1315
	De mis contentos y gustos cumplimiento, efeto y causa, tú seas de tu querido felizmente hallada. Como siempre la cumpliste, Venus, mi deseada en oportuna ocasión me ha cumplido hoy tu palabra.	1320
	Con tu vista hoy venzo a todos, con tu vista hoy nadie aguarda, con tu vista en la palestra ³⁷⁸ hoy quedo con triunfo y palma.	1325
VENUS	¡Oh mi Adonis de mi vida! de él formado en mis entrañas y de tu querida Venus	1330

³⁷⁸*Palestra*: En la Antigüedad clásica, lugar donde se lidiaba o se luchaba (*DA*).

traslado, trasunto, estampa.
 Tú seas tan bién venido
 a la que ya te aguardaba,
 cuanto al enfermo sediento
 es dulce y sabrosa el agua. 1335
 A la ovejilla hambrienta
 la humilde y menuda grama,
 la luz de la clara aurora
 a la amorosa calandria³⁷⁹.
 A la trepadora hiedra 1340
 el muro, el olmo, la parra.
 La leona al león fiero
 y al toro, su amada vaca.
 Y por mejor declararlo
 cuánto a tu Venus amada, 1345
 siempre suave y jocundo
 fuiste, Adonis de mi alma.
 Mucho me debes que mucho
 he hecho porque de Arabia
 seas príncipe y esposo 1350
 de tu prima Belidiana³⁸⁰.
 Es largo cuento... después
 la historia sabrás galana
 cuando goces y poseas
 no negándome estas palmas. 1355
 Lo que de tu parte ahora
 te conviene que tú hagas
 es mostrarte valeroso
 en la lucha aquí aplazada.
 Que yo espero que el intento 1360
 que tuviste en la palabra
 que diste ayer a tu prima
 de defender tú la plaza
 y ser mantenedor solo
 de la lucha por su causa 1365
 y mostrar tu gallardía,
 ánimo, fuerzas y gracias.
 Ha de tener tan feliz
 suceso que tu esperanza
 se verá presto cumplida 1370
 con posesión de tu dama,
 con esta divina ambrosia
 ungidos brazos y espaldas,

379*Calandria*: Especie mediterránea de pájaro de la misma familia que la alondra (*DA*). El adjetivo «amorosa» probablemente tenga que ver con la danza de amor que los machos ejecutan en la época de apareamiento.

380*Y por...Belidiana*: Adonis está destinado a casarse con Belidiana al igual que la hiedra se junta con los muros y la plantas, el león con la leonisa y el toro con la vaca.

vencerás cuantos contigo
entraren en la estacada³⁸¹. 1375

Procura después valerte
del auxilio de tu hermana
que con su prima podrá
mucho porque mucho la ama.
Con ella de noche y día 1380
en un cónclave y recámara
asiste, conversa y habla.

Bien te es deudora Clarinda
de diligencias que valgan
pues le renunciaste el reino 1385
de Citero que heredabas.
Que aunque eres bastardo y ella
por tu padre fue engendrada
en tu abuela, y por el reino
legítima declarada³⁸². 1390

Tú podías pretender
que de tu madre la insania³⁸³
no pudo perjudicar
a tu estirpe y real casta.
Los reinos son de Ciniras 1395
tu padre y suyo y bastaba
en derecho natural
esta razón con las armas.
Ruega a los hados revoquen
una sentencia contraria 1400
que otro tiene en su favor
que ganó en primera instancia.

Que si yo hija de Júpiter
soy, en la espuma formada
del oceano arrogante³⁸⁴, 1405
tuya será Belidiana.

ADONIS

Déjeme, diosa, servirte
toda mi vida que larga
me la des para más bien
en tu servicio emplearla. 1410
No te apartes de mi lado
que con tu favor y gracia
venceré yo a todo el mundo:

381 *Con esta...estacada*: Venus hace de alcahueta, dándole a Adonis un unguento mágico gracias al cual, una vez aplicado a sus brazos y a su espalda, podrá ganar el torneo y casarse con Belidiana.

382 *Que...declarada*: Adonis es hijo de Mirra y de su mismo padre el rey Ciniras. Fue Venus quien provocó ese incesto.

383 *Insania*: Locura.

384 *Soy...arrogante*: El mito del nacimiento de Venus: Crono cortó los genitales a Urano con una hoz y los arrojó tras él al mar de Chipre, del cual salió la diosa.

toda África, Europa y Asia³⁸⁵.

VENUS	Apolo del medio día llega a las regiones altas ³⁸⁶ y eres del rey convidado que te espera ya en tu sala. No es justo más detenerte, yo siempre en tu retaguarda te asistiré, aunque invisible. No temas, ¡vamos! que tardas.	1415 1420
ADONIS	Con grande razón, mi Venus, más en mi alma adorada eres que en Chipre y Citero, en mirtos, templos y aras. <i>Vanse.</i>	1425

Fin de la jornada I y del acto II

Aquí el Entreacto primero.

385 *África, Europa y Asia*: Es curioso que Adonis se refiera a los continentes, como si ya se conocieran todos.

386 *Apolo...altas*: Son las 12:00h del mediodía.

ENTREACTOS DE LA PRIMERA PARTE
DE LA TRAGICOMEDIA
LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS³⁸⁷

Compuestos por doña Feliciana Enríquez de Guzmán

Dirigidos a doña Ana Enríquez³⁸⁸, su prima

DEDICATORIA

Estos entreactos, prima mía, remito a vuestra merced para que la entretengan entre los verdes álamos y claras fuentes de sus jardines y campos elisios³⁸⁹, que no ceden a los sabeos, donde fueron entretenimiento de amorosos cuidados. Los de vuestra merced, que son muy diferentes, vea yo engañados con ellos por las ninfas de nuestro Betis en coros de mucho regozijo por sus deleitosas riberas, las cuales rindan a sus amenos y fértiles terrenos la abundancia y prosperidad que yo les deseo³⁹⁰. De casa nueve de octubre de mil y seiscientos y diez y nueve años.

Doña Feliciana Enríquez
de Guzmán

RESPUESTA

*Si sois Maya, seré Hesperia³⁹¹
Y si es Maya Feliciano,
Será Hesperia feliz Ana*

387 Los Entreactos son los que más han llamado la atención de la crítica hasta hoy en día. La primera edición del Entreacto Primero y del Entreacto Segundo de la *Primera Parte...* fue llevada a cabo por Doménech y González Santamera (1994). Las diferencias principales con respecto a la presente edición son que los dos investigadores estudiaron solamente los Entreactos de la *Tragedia* y que el texto base es el de 1627. Los Entreactos que aparecen en dicha edición carecen de algunas partes con respecto a los que se encuentran en el ejemplar conservado en la Biblioteca Colombina. Es por este motivo que hemos elegido editar este texto en lugar que el de 1627. En el Festival de Teatro Clásico de Almagro en 1997 se estrenó "Las Gracias Mohosas" bajo la dirección de Juan Dolores Caballero. La versión del texto dramático se realizó a partir de la edición de Doménech y González Santamera. Recientemente, Vélez-Sainz y Rodríguez Ibarra han elaborado una edición de todos cuatro los Entreactos, que se puede consultar en el siguiente enlace (CORTBE): <http://betawebs.net/cortbe/feliciano-enriquez/>. También en este caso el texto base es el de 1627. Según Reina Ruiz (2004, 666) observa: «Los entreactos, entremeses de la comedia convencional, están relacionados con los llamados "géneros menores" (entremés, loa, jácara, baile, comedia burlesca), géneros todos ellos caracterizados por su marginalidad y categorizados como inferiores en el contexto poético-dramático de la literatura áurea. [...] Sin embargo, es precisamente en los entreactos, como los críticos coinciden en señalar, en los que la poeta sevillana despliega sus dotes imaginativas haciendo gala de su capacidad para la parodia, el dominio de lo grotesco y la agudeza del lenguaje».

388 *Ana Enríquez*: Era la hija de doña Leonor Correa de Guzmán, tía y punto de referencia para Feliciano a lo largo de su vida. Ana fue como una hermana, especialmente después de que Carlota y Magdalena se hicieran monjas.

389 *Sus jardines y campos elisios*: Probablemente sea la huerta o bien el jardín privado de Ana.

390 *Les deseo*: La autora aquí le está deseando a su tierra todo lo mejor. Sabemos que detrás de los campos sabeos se esconde en realidad Andalucía.

391 *Si sois Maya, seré Hesperia*: Maya y Hesperia son primas y llevan muy buena relación en la intriga, casi de hermanas.

ENTREACTO PRIMERO
de la Primera Parte de la
Tragicomedia de los Jardines
y Campos Sabeos

Salen un tuerto que se dice SABÁ³⁹² con una cuchillada de oreja y una pierna sobre una media muleta y un báculo. Y un ciego que se dice PANCAYA³⁹³ con otra cuchillada y otra pierna sobre otra media muleta y otro báculo y un perrillo de una cadenilla.

SABÁ Mira Pancaya, la magnífica portada de la casa de la mi señora.

PANCAYA ¿Con qué la tengo que mirar?

SABÁ Con la memoria tenacísima y asinina³⁹⁴ que tienes.

PANCAYA Días ha que os he amonestado³⁹⁵ perentoriamente; mirad no me enoje, amigo Sabá, aunque seáis metrópoli de Arabia y corte de Belerante, que nos guarde Baco muchos años, que ese oficio de picar en los ojos³⁹⁶ dejéis al cuervo. No me motejéis de ellos, que si en ese ojo, que os alumbra, meto el puño, quedaremos ambos a medias noches y vos con más pena y dolor y menos honra y jactancia que yo. Con más pena y dolor porque el que vista más tiempo tuvo, más siente la falta de ella. Que

El ciego que nunca vio,
ni sabe que cosa es ver,
no vive tan sin placer,
como aquel que vio y cegó.

Con menos honra y jactancia porque a mis dos ojos casi naturaleza les viene la nobleza de que se puede honrar y jactar. De la qual los vuestros, aunque al rey Belerante con todos vuestros chanflones³⁹⁷ la queráis comprar, nunca podrán gozar. Porque jamás de berenjena se hizo buena calabaza³⁹⁸. Y aquí acaba el período.

SABÁ No le faltan nobleza y títulos ilustres a mis ojos que³⁹⁹ en vuestra tierra: por ellos, si yo allá fuese, sería levantado por rey.

392*Sabá*: Este personaje lleva el nombre de la mítica ciudad de Sabá, en la cual se desarrolla la acción de la *Tragicomedia*.

393*Pancaya*: Nombre de una isla paradisíaca situada en el Océano Indiano.

394*Asinina*: Se está ironizando, porque al asno no se le conoce por su capacidad intelectual.

395*Amonestar*: Advertir (*DA*).

396*Picar en los ojos*: Provocar con palabras y acciones, recordándole que es ciego.

397*Chanflones*: Monedas falsas (*DA*).

398*Porque...calabaza*: Nadie se convierte en noble por comprar el título. Sabá se quedará siempre tuerto y pobre, aunque pague al rey por ser miembro de la nobleza.

399*Que*: Nada más que.

PANCAYA ¿Es esta la magnífica portada, sabiondo?

SABÁ Sabá, decid, Pancaya; Sabá, decid, Pancaya.

PANCAYA (*tentando con las manos*) ¿No es esta la casa de Aglayuela⁴⁰⁰?

SABÁ Esta es la casa regia, donde mi señora Aglaya vive, la primogénita de la tres Gracias mohosas.

PANCAYA ¡Traidor, enemigo de mi honra! La que con los ojos me ha dado la palabra de casamiento, Almona⁴⁰¹ mía, ¿osas tu llamar señora tuya?

SABÁ Buenas dos mentiretas, Pancaya. Aglaya tuerta, como yo, tú dos veces tuerto como ambos, ¿cómo os pudiste hablar con los ojos?

PANCAYA ¡Qué material eres Sabá, con toda tu sabiondez! ¿No hay ojos del cuerpo y ojos del alma?

SABÁ Sí.

PANCAYA Pues estos bastan.

SABÁ No bastan.

PANCAYA Sí, bastan.

Y asiérranse uno a otro, dando puñadas.

*Los párrafos son escenas*⁴⁰².

2

Salen un corcovado que se dice NISA⁴⁰³, con una pierna en una media muleta y un báculo. Y un contrecho, que se dice ANGA⁴⁰⁴, las rodillas en una espuerta, las manos por el suelo en unos chapines⁴⁰⁵.

NISA Y ¿no tenéis vergüenza, vos Anga, de querer casaros?

400*Aglayuela*: Diminutivo de Aglaya, una de las tres Gracias. «Los diminutivos [...] tienen una función desmitificadora, sobre todo utilizado en el nombre propio de la divinidad, pues muestra una familiaridad impertinente» (De la Rosa, 2009, 205).

401*Almona*: Apodo de Aglaya. Doménech y González Santamera apuntan que Almona con mayúscula podría ser el nombre de un sitio en Sevilla «apreciado por los pordioseros» porque allí «se repartían limosnas». En este sentido, Aglaya sería su fuente de 'riqueza'.

402Indicación de doña Feliciano en caso de una puesta en escena del Entreacto.

403*Nisa*: Nombre de una antigua ciudad en el actual Turkmenistán (*Treccani*)

404*Anga*: Nombre de un reino indio del siglo VI a.C.

405*Chapines*: Chancho de corcho, forrado de cordobán, muy usado en algún tiempo por las mujeres (*DA*).

ANGA No la tenéis vos, Nisa, y ¿tendréla yo?

NISA ¿Y quién es la penca rucia⁴⁰⁶? Tendrá falta de chapines y querrá que la defiendan estos, en lugar de zuecos, de la impiedad de las espinas. Tal te quiero crespa y ella era tiñosa⁴⁰⁷: ¿es alguna loba que siempre escoge lo peor?

ANGA Lo que la loba hace, al lobo aplace⁴⁰⁸.

PANCAYA ¡Suéltame, traidor, que me quiebras esta pierna! ¡Ay, mi crura⁴⁰⁹, mi blancura!
¡Suéltame, traidor, la gamba⁴¹⁰, no me saques alguna cambia⁴¹¹, con que me dejes zamba⁴¹²!

NISA ¿Qué gritos son aquellos?

SABÁ ¿Desdicieste Pancaya?

PANCAYA ¿De qué me tengo de desdecir?

SABÁ De la infamia y falso testimonio que has levantado a mi graciosa Aglaya.

PANCAYA ¡Suéltame, traidor! Que tú eres el falsario y plagiaro y boticario y sagitario y acuario⁴¹³.

SABÁ ¿Yo acuario? Esa es mayor falsedad, que yo siempre bebo puro⁴¹⁴.

PANCAYA ¡Suéltame, traidor! Que si viera donde tienes la cara, de mis ojos te dejara los tuyos envidiosos.

NISA Paz, paz, que es media noche. ¿En tanto odio y rancor tan firmes y leales amigos? ¿No veis que de cosario a cosario no se llevan sino los barriles⁴¹⁵?

SABÁ Dice Pancaya, señor Nisa, patria de nuestro patrón Baco, que mi señora Aglaya le dio palabra de casamiento y ella me la ha dado a mí. Y sé yo que a otro no la

406 *Penca rucia*: Caballa flaca de color pardo claro (DA).

407 *Tal...tiñosa*: Refrán que significa que los enamorados siempre ven la perfección en el amado. De hecho, la tiña llevaba a la calvicie, pero el enamorado ve el pelo (crespa) (HOR).

408 *Lo que...aplace*: Da a entender la facilidad con que se aúnan quienes poseen las mismas costumbres e inclinaciones. Se aplica con frecuencia a los malvados (*Refr: Mult. CVC*).

409 *Crura*: Viene del latín 'crus', la pierna. La autora utiliza los cultismos para marcar la comicidad.

410 *Gamba*: Viene del italiano y otra vez significa 'pierna'.

411 *Camba*: Sería la barra del freno (DA), pero aquí no tendría mucho sentido. Según Doménech se trata de una deformación lingüística querida por la autora para rimar con 'gamba'.

412 *Zamba*: Dicho de una persona: Que por mala configuración tiene juntas las rodillas y separadas las piernas hacia afuera (DA).

413 *Falsario...acuario*: Adjetivos que no guardan alguna relación entre ellos, se han puesto solamente para que rimen el uno con el otro.

414 *Esa...puro*: La acusación de Pancaya no tiene sentido y Sabá se fija en que él no es acuario, además porque no bebe agua sino vino puro.

415 *De cosario...barriles*: Los dos comparten la misma situación y esto no lleva a ninguna solución. Por ser iguales podrían pelearse al infinito (COV).

dará, porque la diligencia está hecha en tiempo; y la buena diligencia es madre de la buena ventura⁴¹⁶. Juzgue, si tengo razón, de volver por mi honra y la de mi esposa, pues dice el refrán que quien a su mujer no honra, a sí mismo deshonor⁴¹⁷.

NISA ¿Qué dice a esto, señor Pancaya?

PANCAYA Que de luengas⁴¹⁸ vías, luengas mentiras⁴¹⁹. Que miente ese sin ojos, que no le dio, ni pudo dar mi esposa tal palabra: que no tiene ella, ojos que de lagañas se paguen⁴²⁰. Y sé yo de ella, que ojos ningunos la han avasallado, ni avasallarán tanto, cuanto los nudos ciegos, que solo me sirven de buen parecer, como los de la cola del pavón.

NISA Parece que el refrán es cierto, que dice que a nadie faltan razones.

ANGA Señor eclipsado Pancaya, sé, señor, sé mi eclipsado Sabá, por lo que habla la boca, muchas veces paga la coca⁴²¹. ¿No han oído decir que a ninguno dañó el callar y a muchos dañó el hablar? ¿Y que las buenas callan? Si las gambas no me tuvieran en dieta, tomará venganza de ese descomendimiento y demasía⁴²². Aglayuela es mi esposa y ha de ser mi esponja de azúcar. Oígame quien me oyere y oígame el sulfúreo lago y las ánimas dañadas. Si alguno a decirme se atreviere que ella prometiera a otro tálamos nupciales, no dejaré edificio levantado en toda Arabia. Y cuanto derribaré, le echaré encima de los pechos y el monte Peloro⁴²³ en el diestro brazo y el Paquino⁴²⁴ en el siniestro y el Etna en la cabeza y el soberbio monte Libeo en las piernas y yo aseguro, que no causará terremotos en la tierra de Trinacria⁴²⁵.

NISA ¡Ta, ta, ta! Señor Pancaya, señor Sabá, señor Anga, parece que llamo a los postigos falsos de sus posesiones. ¿Saben que me han parecido? Los ánsares que salieron al lobo al camino⁴²⁶. A Plutón⁴²⁷ se encomienden, a Tesifone, Aletó y

416*La diligencia...ventura*: 'Hay que ser muy activo y decidido para conseguir las cosas' (*Refr. Mult. CVC*).

417*Quien...deshonra*: Quien le falta de respeto a su mujer no tiene por qué ser respetado por los demás. El maltrato perjudica tanto a la víctima como a quien lo cumple.

418*Luengas*: Larga, en castellano antiguo (*DA*).

419*Que...mentiras*: Refrán. 'Se recomienda prudencia ante lo que dicen desconocidos procedentes de tierras lejanas, porque, al resultar difícil comprobar lo que aseguran, pueden mentir con suma facilidad; por eso, no hemos de dar crédito a lo que nos cuenten quienes vienen de lejos, los forasteros' (*Refr. Mult. CVC*).

420*Que no...paguen*: Refrán que se usa para los que «aman lo que ninguno otro apetece por ser cosa mala y fea» (Caro y Cejudo, 1792).

421*Lo que habla...coca*: Significa que hay que tener cuidado con los perjuicios.

422*Demasia*: Exceso (*DA*).

423*Monte Peloro*: Situado en Sicilia en la provincia de Mesina.

424*Paquino*: Otra localidad siciliana en la provincia de Siracusa.

425*Trinacria*: El antiguo nombre de Sicilia. Viene del griego «treis» y «àkra», o sea los tres picos que caracterizan la forma triangular de la isla italiana (*Treccani*).

426*Los...camino*: Refrán que se usa cuando alguien se expone al peligro por falta de recato (Doménech, González Santamera, 1994).

427*Plutón*: El dios del mundo de los infiernos (*Conti*, 1988, 155).

Mege⁴²⁸. La gloria y descanso de mi alma, la que en mis espaldas aposenté, que por darle largura se apartaron una vara del pecho; la que palabra me ha dado, que otro ninguno será su novio, ellos, con sus ojos y sepan cuantos estas casas vieran y él con sus manos pies de mujer ¿osan desearla por ilegítimas esposa? Hoy beben todos el agua de Lete⁴²⁹ y olvidan el amor de mi mohosa Aglaya. El can Cérbero⁴³⁰ trifaue los entrega a Carón⁴³¹, Carón los pasa en su barca por la estigia laguna, por el ardiente Flegetón⁴³², por el negro y tardo Cocito y entregalos a Demorgón⁴³³, Demorgón a Minos, Eaco y Rodomanto⁴³⁴. Minos, Eaco y Rodomanto los sentencian a la rueda de Ixión⁴³⁵, al peñasco de Sisifo⁴³⁶, al manzano y río de Tántalo⁴³⁷, al pozo de las hijas de Dánao⁴³⁸, al buitre acerbo del desproporcionado Ticio⁴³⁹. Y dada la sentencia al punto descendiendo allá a hacer ejecutar las tales penas y dejándolos padeciéndolas, vuelvo a mi señora Aglaya y consumo matrimonio⁴⁴⁰.

ANGA Señor Nisa, crea que no es la ninfa para él como no es la miel para la boca del asno⁴⁴¹. Ninguno de los tres intente contrastarme la consumación que sé por accidente soy animal reptil, mi primevo⁴⁴² natural me restituirá en mi verdor y disposición de defender a todo el mundo mi capa.

NISA Tiene razón, que como es animal reptil cuadrupedante, el verde le restituirá las fuerzas enflaquecidas por la falta de la paja y cebada, que los tolanos⁴⁴³ de las encías no le dejan comer. No tan malo, que la co^z de la yegua no hace mal al potro⁴⁴⁴.

428Mege^{ra}: Era una de las Furias, hija de Aqueronte. Vengaba a los muertos (*Boccaccio*, 1983, 193).

429Lete: El río del Olvido (*Conti*, 1988, 220).

430Cérbero: El perro con tres cabezas que controlaba la entrada del Infierno.

431Carón: El barquero encargado de llevar a los muertos de una orilla a otra del río Aqueronte (Huerta y Urzáiz, 2002, 81).

432Flegetón: Uno de los cuatro ríos que bañan el Infierno. Los demás son Aqueronte, Estige y Cocito (*Boccaccio*, 1983, 195).

433Demorgón: Demorgogón, el padre de todos los dioses, según los antiguos «que pensaron que aquel había nacido eterno de nadie y padre de todas cosas y que se ocultaba en las entrañas de la tierra» (*Boccaccio*, 1983, 61).

434Minos, Eaco y Rodomanto: Además de tres personajes mitológicos, eran también tres jueces en el Infierno.

435Ixión: Según el mito, Zeus le mandó a Hermes que atara a Ixión a una rueda ardiente que daba vuelta sin cesar. Esto por haber seducido a Hera.

436Sisifo: Fue obligado a empujar una peña cuesta arriba y cada vez que alcanzaba la cima la piedra rodaba hacia abajo (*Conti*, 1988, 450).

437Tántalo: Condenado a estar en el río hasta el cuello bajo un manzano lleno de frutos que nunca conseguirá alcanzar.

438Hijas de Dánao: Condenadas a sacar agua de un pozo sin fondo para la eternidad.

439Ticio: En el Tártaro dos buitres estaban encargados de comerse su hígado, que volvía a crecer.

440Hasta aquí es toda una perífrasis que Nisa hace para mandar al infierno a los demás donde descontarán sus penas por cortejar a Aglaya. Es llamativo que Nisa conozca así de bien el Infierno clásico.

441La ninfa...asno: Este refrán significa que la ninfa no es una novia adecuada para Nisa, al igual que la miel no es la comida del asno.

442Primevo: Ancestro (*DA*).

443Tolanos: Enfermedad que padecen las bestias en las encías (*DA*).

444La co^z...potro: Significa que cuando una madre castiga a su hijo siempre lo hace con cariño. En este caso que la punición será leve (*DA*).

SABÁ La poca noticia que de mis hechos atroces tienen los señores Pancaya, Nisa y Anga, les da atrevimiento a ponerse en litispendencia⁴⁴⁵ en cosas de honra conmigo. Holgárame, que alguno de los tres me viera luchando en la Scitia⁴⁴⁶ de la Asia, con el furibundo padre de los arimaspos⁴⁴⁷, del cual queriendo reportar victoria sin ventaja alguna, viéndole solo un ojo en la frente, aunque tan grande como un escudo, este garfio con que le tenía asidas las escápulas, volví al rostro y sacándome ella derecho, donde más vista alcanzaba, con tal enojo al jayán⁴⁴⁸ arremetí, que asombrado de mi incendio⁴⁴⁹ no me se osó atender y se entró en su cueva huyendo como gato escaldado.

ANGA Señor Sabá, señor Pancaya, señor Nisa, por otros nombres, señor tuerto, señor ciego, señor corcovado, no querría que delate del belicoso contrecho Anga, hombre terreno blasonase, que el asno sufre la carga y no la sobrecarga.

SABÁ Bien cargado y sobre cargado está el señor Anga, que es maravilloso sujeto para llevar las angarias y superangarias⁴⁵⁰ y excusar a todos los contribuyentes de ellas.

ANGA Silencio, que en boca cerrada no entra mosca⁴⁵¹ y ellos todos somos asnos modorros⁴⁵² y quieren que yo sea con ellos harriero⁴⁵³ loco. Mis hechos son tales que el que en mi presencia lo más heroico refiere, es descomedido y loco treguado, como caballo de ajedrez: ¿una hazaña? La sola de estos brazos contar quiero de la cual inferirán, si las rompidas hazañas de Anga a Plutón harían temblar la barba y a Vulcano la herramienta de su ciclopea fragua. Dícese vulgarmente que en las bodas de Pirítoo⁴⁵⁴ y su Hipodamia, los medios hombres y medios caballos, de los cabellos la novia y sus doncellas asiendo, se quisieron ir con ellas; y que saliéndoles al encuentro Peleo, Hércules y Teseo, las vidas les quitaron. Esto dice el vulgo incierto y parlero que ordinariamente viste las verdades con varios ropajes de mentiras. Y como no es todo vero⁴⁵⁵ lo que dice el pandero⁴⁵⁶, así no lo fue que este fuese triunfo del pelón⁴⁵⁷ y consortes, sino mío, que a todos los centauros que allí se hallaron envié a la cimba⁴⁵⁸ aqueróntica. Noten el esdrújulo poético. Entendían que me mamaba el dedo o que era algún

445 *Litispendencia*: Estado del pleito antes de su terminación (DA).

446 *Scitia*: Región indeterminada al norte del Mar Negro.

447 *Arimaspos*: Pueblo mítico que tenía solamente un ojo en la frente al igual que los ciclopes.

448 *Jayán*: Persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas (DA).

449 *Mi incendio*: Estado de ánimo alterado.

450 *Angarias y superangarias*: Sería Aglaya, quien Anga se lleva en la espalda.

451 *En...mosca*: Significa que es mejor callar para evitar problemas.

452 *Modorros*: Que padecen de modorra, una enfermedad que causa aturdimiento (DA).

453 *Harriero*: Persona que trajina con bestias de carga (DA).

454 *Pirítoo*: Hijo de Día e Ixión. Durante la boda los centauros intentaron raptar y violar a su esposa Hipodamia, pero Pirítoo logró impedirlo y echó a los centauros con la ayuda de Peleo, Hércules y Teseo (Boccaccio, 1983, 560).

455 *Vero*: italianismo por verdadero.

456 *Pandero*: Persona necia y que habla mucho con poca sustancia (DA).

457 *Pelón*: Que tiene escasos recursos, especialmente económicos.

458 *Cimba*: Barquilla con los extremos curvados hacia arriba, que era empleada por los romanos en los ríos (DA). En este caso, que cruza el río Aqueronte.

pisaverde⁴⁵⁹ como ellos. Abandonáronse furioso contra mí, que me puse delante de ellos a soslayo, mi [...] ⁴⁶⁰ en los dedos bien enclavijado. Pensaron venir por lana, mas volvieron deslanados⁴⁶¹. Prestadme orejas benévolas y oiréis la mayor hazaña que mortal ninguno hizo. Entrambas espinillas con mi propia espada me quebranté, así porque la gota⁴⁶² no me dejaba el uso de los pies como por no tenerles ventaja de piernas humanas, quedando estribado el cuerpo valeroso en los hinojos del grandísimo dolor debilitados⁴⁶³. Y con desnudo de equitante⁴⁶⁴ ibero, aprentándolos bien al suelo, a ellos enderecé, diciéndoles: «Atrevidos medios hombres, con el denodado Anga, osáis con vuestras ancas tener rencilla, que por daros muerte sin disparidad, viéndoos sin piernas de hombres, se quebrantó las tuyas y no quiso tomar otras como las vuestras, prestadas de un caballo por no parecer centasno⁴⁶⁵ como vosotros.

Porque su fama vuela a las alturas,
veníos, veníos a mí, cabalgaduras».

¡Oh, bellas damas de Arabia! ¡Oh, princesas Belidiana y Clarinda! Que os tuviera a todas allí presentes en vuestras ventanas y balcones, acompañadas de mi mohosísima, con sus dos hermanas Talia y Eufrosina, todas tres como tres amapolas⁴⁶⁶ campeando entre las amarillas y gualdadas cebadas, para que viérades todas, y ella viera los angores⁴⁶⁷ que causó su querido Anga a la recua y harria⁴⁶⁸ caballar. Habiéndoles en aquella epigrama en elogio y jeroglífico dicho y significado quien yo era y quienes ellos eran, a ellos arremetí; y entre ellos la guadaña de la muerte de tal suerte esgremí que cuando entendieron que eran hombres y caballos, ni eran pigmeos, ni mulas de alquiler⁴⁶⁹, dióseme en galardón.

Gozar tres meses la segunda novia
que conmigo los tuvo en la Moscovia⁴⁷⁰.

PANCAYA Por manera que se cumplió en el señor Anga el refrán: si me quebré el pie, fue por mi bien. Y porque se quebró dos pies, quiere que sea segunda vez por doblado bien.

459 *Pisaverde*: Hombre presumido y afeminado, que no conoce más ocupación que la de acicalarse, perfumarse y andar vagando todo el día en busca de galanteos (DA).

460 La palabra no se lee en ninguna de las ediciones.

461 *Venir...deslanados*: Refrán. 'Alude a quien fue a ofender y volvió ofendido, a quien busca más de lo que tiene y se queda sin lo que poseía. Se aplica también a quien ha sufrido una pérdida o un perjuicio en lo que creía ganar o encontrar beneficio' (*Refr. Mult. CVC*).

462 *Gota*: Enfermedad causada por la acumulación de cristales de ácido úrico en las articulaciones de las extremidades, en las que produce hinchazón muy dolorosa (DA).

463 *La gota...debilitados*: Anga se queda estancado en los hinojos a causa del dolor de piernas que la gota le provoca.

464 *Equitante*: Latinismo que significa 'jinete' (*equitare*, "ir a caballo").

465 *Centasno*: Neologismo compuesto por centauro y asno.

466 *Amapolas*: Las ninfas no son mariposas sino amapolas.

467 *Angores*: Angustia, ansiedad (DA).

468 *Harria*: Sinónimo de recua (DA).

469 *Eran...alquiler*: Degradación de los centauros.

470 *Gozar...Moscovia*: Estos versos no tienen otro sentido que el erótico. Moscovia sería la ciudad de Moscú modificada para rimar con novia.

ANGA Hame entendido muy bien. Huélgome tener contienda con quien me entienda. A buen entendedor, pocas palabras⁴⁷¹.

PANCAYA Soy enemigo de contar mis triunfos y victorias porque dicen que gato maullador nunca buen cazador⁴⁷² y quiero que en mis proezas callen barbas y hablen cartas y después de mi muerte, las historias digan libremente las verdades. Solamente quiero decir, para fundar mi derecho, un trance amoroso cuanto peregrino, pues tratamos de pretensión de dama que debe dar la ventaja al más galán en amores y no al más valiente en armas. Ya han oído decir a Medusa⁴⁷³ y su insigne belleza y hermosura y a sus dos hermanas. Pésame que la necesidad de entablar mi justicia me obligue a hacer alarde de cosas ya olvidadas.

SABÁ Bien la hemos oído.

PANCAYA ¿Han oído decir que donde una cabra va, allí quieren ir todas?

ANGA Sí, pero ¿a qué propósito? ¿Qué tienen que ver berzas con coles, ni lechugas con falsas tiendas, ni el poladero⁴⁷⁴ con el pulso?

PANCAYA ¡Oh, qué tardos son todos! No han dado en el punto. Pues han de saber, que me vieron ambas hermanas con aquel único ojo tan amartelador⁴⁷⁵, como de los míos amartelado. Guíñome la una con él y después me guiñó la otra por irle con la primera cabra. Mostréme agradecido a ambas, pero díjeles que no respondería a la afición de ninguna, si no me introducían a su hermana Medusa. Fueron contentas, trataronlo con ella y vino en ello por la razón dicha. Solamente dificultaron todas tres el evidente peligro de mi muerte, convirtiéndome en piedra, luego que mis ojos viesan a Medusa. Yo entonces eché mano a mis garzos ojos amarteladores de todas tres; de las dos por la vista y de la bellísima Medusa por la fama. Y sacándomelos de la cara, se los arrojé a un pavón que allí estaba y le acerté con ellos en la cola⁴⁷⁶. Donde con los de Argos se le quedaron pegados para siempre, replandeciendo como entre las estrellas las dos luminarias mayores. Y entrando a ella sin peligro alguno, celebré con ella y sus dos hermanas tergéminos⁴⁷⁷ matrimonios, quedando con amor trompero⁴⁷⁸, hecho perrillo de muchas bodas⁴⁷⁹. Pero ¿cómo puedo, Medusa mía, dejar de llorar mi

471 *A buen...palabras*: Una persona despierta e inteligente entiende rápidamente lo que le dicen sin necesidad de entrar en detalles (*Refr. Mult. CVC*).

472 *Gato...cazador*: Variante del refrán «Gato maullador, poco cazador». Pancaya no quiere presumir demasiado de sus triunfos por (falsa) modestia.

473 *Medusa*: Pancaya cuenta haberse entretenido con Medusa y sus dos hermanas. Medusa era una mujer monstruosa con serpientes en lugar del pelo y transformaba en piedra a cualquiera cruzase su mirada. Perseo fue quien la asesinó, cortándole la cabeza, para poner fin a dicho sortilegio.

474 *Poladero*: Puede que venga de 'polada', una acción de mal gusto (*DA*).

475 *Amartelador*: Que seduce.

476 *Y...cola*: Efectivamente, el pavo real parece tener unos ojos pintados en la cola. De esa manera, a Pancaya se le debería atribuir la característica del precioso animal.

477 *Tergéminos*: Triple matrimonio.

478 *Trompero*: Que engaña.

479 *Perrillo*: Persona a la que le gusta estar en todas las fiestas y lugares de diversión (*DA*).

grande infelicidad de haber sido felice, que es la mayor de todas y la tuya de haberte así descabezado aquel cruel Perseo? Más no me la irá a penar al otro mundo, que jurada se la tengo. ¿Cómo te puedo olvidar, ni a tus hermanas, sino fuere con la subrogación y posesión de las tres mohosísimas que suplan el triunfeminato⁴⁸⁰ tuyo y de ellas?

NISA Contra lo manifiesto y notorio no se debe litigar, que cuando lo notorio se contradice, aun entre los amigos suelen crecer grandes discordias por mínimas diferencias. Y así den muchas gracias al soberano Júpiter, señor Pancaya, señor Sabá, señor Anga, ciego, tuerto, contrecho, que ha refrenado mi impaciencia, saboreando mi desabrimiento y mitigando mis primeros ímpetus que, dicen, que no son en mano del hombre, que mayor injuria es la que me han hecho todos no dándome *in solidum*⁴⁸¹ y de común contenimiento a mi querida Aglayuela. Que la que Eresictón⁴⁸² hizo a las ninfas, sátiros y faunos, contándoles y arrancándoles el árbol dedicado a Ceres, donde hacían sus danzas y fiestas. ¡Oh, Aglaya mía! Árbol mío aromático de todos mis regocijos, que así te me quieren tantos Eresictones y erices y razones arrancar. Hay en el mundo como Nisa te merezca, hay más gallardo y dispuesto caballero en Arabia, hay más ligero y descomasado bridón⁴⁸³ en España, aunque se esculquen⁴⁸⁴ todas las riberas del Tarteso. Tímbreo es de tanto merecimiento, Mercurio, Marte, Neptuno, Plutón. Vulcano lo diga marido, no de la risueña Venus, sino de la poltrona madre de Cupido, el poltrón, de la cual amartelado a su herrería llegando y a la puerta llamando y Vulcanillo '¿Quién llama?', diciendo, y yo llama respondiendo: 'El que está inflamado de la que en su pecho la encendio, que tú indignamente gozas, contra mí'. Salió, puestos en arma todos sus ciclopes y él en los cinco engarrada la espada, que sacó a la bacanalla⁴⁸⁵ de Baco poltrón. 'Marte, Marte', diciendo, 'vengado pienso quedar de tus desafueros⁴⁸⁶'. Reíme, viéndole salir con tan poco pavor de mis tácitas fuerzas y denodados arremetimientos y echando mano a mi pierna derecha, y arracándomela, empuñada en la mano de alabastro, a él arremetí. 'No soy Marte', diciéndole, 'mas soy el que más ramosos te los pondrá, seguro de tus redes. Que no queriendo, Claudio Vulcano, tenerte ventaja alguna, ha querido hacer y ha hecho sus piernas retrato de las tuyas. En fuerte punto fue esta que en la mano tengo, en el vientre de mi madre coadunada⁴⁸⁷, que ella te dará con su canilla muchos cañazos y te dejará cargado y te quitará la mujer de tus indignos brazos, trayéndola a los míos merecedora de tanta gloria'. Mis razones del feto de los dientes no se habían librado, cuando Vulcanejo escudo y espada, temiendo ser de ellos embarazado, desamparado, despavorido

480 *Triunfeminato*: Neologismo formado por 'triumfo' y 'fēmina', es decir el triunfo de las mujeres.

481 *In solidum*: Palabra latina que se puede traducir como 'de común acuerdo'.

482 *Eresictón*: Erisictón. Fue rey de Tesalia. Despreciaba a los dioses y no les hacía sacrificios. Causó la ira de la diosa Deméter (Ceres) por haber talado un árbol sagrado donde vivían las ninfas Dríades. Fue condenado a tener hambre constantemente, hasta que no terminó comiéndose a sí mismo (Redondo, 1999,40)

483 *Bridón*: Jinete que va montado a la brida (DA).

484 *Se esculquen*: Se averigüen (DA).

485 *Bacanalla*: Bacanal, las fiestas celebradas en honor de Baco (DA).

486 *Desafuero*: Acto violento contra la ley (DA).

487 *Coadunadar*: Unir dos o más cosas (DA). Nisa tenía ambas piernas unidas a su cuerpo cuando estaba en el vientre de su madre.

huyó, que si mis gambas⁴⁸⁸ fueran las que antes, pudieran alcanzarlo. Embrazó el escudo, empuñó la tronchada⁴⁸⁹, esgrimola entre vulcanicos, [que] huyen de grima como tímidos conejuelos que vieron el galgo⁴⁹⁰, entró en la herrería. 'Saleme al encuentro la poltrona, dame la congratulación de la victoria, entramos al tálamo, cúrame la desgajada, háceme padre de sendos cupidillos, vuélvome a Arabia, mándoles que callen'. No digo más porque contra palabberos no se debe contender con palabras, que la parola fe da a muchos, más la sabiduría del ánimo a pocos⁴⁹¹.

ANGA Hace muy bien el señor corcovado, pierniquebrado, porque quien las cosas mucho apura, no vive vida segura.

3

Salen ORFEO ciego y ANFIÓN tuerto con instrumentos músicos con sus cuchilladas como SABÁ y PANCAYA y sendas piernas en muletas, y cantan así:

ORFEO Y Nunca mucho costó poco⁴⁹²,
ANFIÓN confesamos, bella Aglaya:
 somos pocos, tú eres mucha;
 muchachos, tú muchachaza,
 muchachota, muchachona
 que pasas ya de muchacha,
 de la tres Gracias mohosas
 la de más mohosas gracias.
 No mecemos gozar
 tus amorosas cascarrias
 porque es nuestro valor poco
 y ellas los chincarramanchas⁴⁹³.
 De tus poetas escoge
 el que mejor tañe y canta
 que con solos cuatro azumbres⁴⁹⁴
 te cantaremos mil chanzas.

SABÁ ¿Hay cosa más galana en el mundo? ¿Conque vienen ahora los señores poetas boquirrubios⁴⁹⁵, a cabo de rato, después que nosotros hemos estado hechos cuerpo de guarda de la mohosísima once dozavos de toda esta mañana? Y ellos ahora con sus ojos de murciélagos, y contestes por los rostros, gambas cortas,

488 *Gambas*: italianismo por piernas.

489 *Tronchada*: Espada partida (del verbo 'tronchar', *DA*).

490 *Galgo*: Perro muy grande (*DA*).

491 Nisa cuenta que desafió a Vulcano por amor de Aglaya. Pero decide interrumpir la crónica porque deja a los demás imaginar lo que pasó. En realidad, sabemos que se lo está inventando. Anga le sigue el juego comentando que a veces es mejor no enterarse de todo.

492 *Nunca...poco*: Todo lo que vale hay que pagarlo caro.

493 *Chincarramanchas*: Según Doménech y González (1994) sería una palabra inventada que significaría 'un lugar sucio lleno de chinches'.

494 *Azumbre*: Medida de capacidad para líquidos equivalente a unos dos litros (*DA*).

495 *Boquirrubios*: Que sin necesidad ni reserva dicen cuanto sabe (*DA*).

jugando gambitos, vienen a esquimar y disfrutar el pago y vi dueño tan guardado, centinelado y atalayado de cuatro viñaderos los más famosos de toda Arabia.

ANGA Señor Sabá, señor Pancaya, señor Nisa, señor Anga, ¿no han oído decir que por mucho madrugar no amanece más aína⁴⁹⁶? ¿Y que más vale a quien Dios ayuda que a quien mucho madruga?

PANCAYA Vengan acá, sores⁴⁹⁷ poetas, con toda su poetería ¿vienen a cabo de rato⁴⁹⁸ a requebrarnos nuestra mohosísima? ¿Con azumbres de música quieren contender que se la venderemos a ellos por arrobos y aun por pipas y tinajas? Si Aglyuela fuera conquistable con música, ¿viera plectro⁴⁹⁹ en el mundo que al mío igualar? ¿Vieran ya montes y ríos que mi lira no los tuviera traídos con su poderosa fuerza a oír mi dulzura y ser todos jueces de mi causa?

NISA Sores poetas Orfeo y Anfión: monden la haza⁵⁰⁰ y desocupen la plaza y territorio antes que se le dé mucha pesadumbre.

ANGA Sores poetas, poco a poco, que poco a poco hila la vieja al copo.

ORFEO Oigan, oigan, que verdaderamente aquí están personalmente constituidos los señores Sabá, el tuerto; Pancaya, el ciego; Nisa, el corcovado y Anga, el contrecho. ¡Por vida de todos que vayan poquito a poquito! Mire que el mismo rey va hasta do puede y no hasta do quiere⁵⁰¹. No tengamos barajas nuevas sobre cuentas viejas⁵⁰². Miren, que quien de presto se determina, despacio se arrepiente⁵⁰³. Y así a todos cuatro será más seguro dar palabras y velas al viento antes que poco a poco como viejas hilen los copos⁵⁰⁴ de las Parcas, pues vale más salto de mata que ruego de hombres buenos⁵⁰⁵ y ojos que no ven, corazón que no quebrantan⁵⁰⁶. Que no les está bien querer ahora contender con nosotros, que aunque pretendemos por músicos, también podemos hablar entre guerreros y hombres de armas. ¿Saben que yo soy Orfeo el de Tracia?

496 *Por...aína*: Variante del refrán «No por mucho madrugar amanece más temprano», es decir que a menudo los acontecimientos siguen su curso natural y el ser humano no los puede acelerar (*Refr. Mult. CVC*).

497 *Sores*: Apócope vulgar de 'señores'.

498 *A cabo de rato*: Hace poco.

499 *Plectro*: Palillo o púa que se usaba para tocar instrumentos de cuerda (*DA*).

500 *Monden la haza*: «Limpien esa porción de tierra», es decir, que se vayan.

501 *El mismo...quiere*: Variante del refrán «Va el rey a do puede y no a do quiere», es decir, 'que nos contentemos con lo que podemos' (*Correa*).

502 *No...viejas*: Variante de «A cuentas viejas, barajas nuevas»; en pasándose algún tiempo que no se rematen cuentas entre los que las tienen, nacen muchas dudas y contiendas (*COV*).

503 *Quien...arrepiente*: La prisa no produce ningún buen resultado.

504 *Poco...copo*: Si se trabaja con regularidad, aunque dé la impresión de que no se avanza, se acaba el trabajo y se obtiene provecho (*Refr. Mult. CVC*).

505 *Vale...buenos*: En los principios el mejor medio es huir del injuriador y apartarse de la justicia (*COV*).

506 *Ojos...quebrantan*: Variante del refrán «Ojos que nos ven, corazón que no siente»

ANFIÓN ¿Saben que yo soy Anfión el de Arabia, primo vigesimo de Anfión, hijo de Antiopa?

ORFEO Saben, que aunque soy natural español, ¿me llaman Orfeo el de Arabia por ser de oro de Arabia mis cabellos? Saben, que cuando Híspalo⁵⁰⁷ quiso sacar los fundamentos de los muros de su famosa ciudad Hispalis para fraguar el masacote⁵⁰⁸ de ellos de guijas caliarena⁵⁰⁹, ¿se valió de la suavidad y melodía de mi voz y de lira porque al punto que el claro y caudoso Betis la oyó luego, puso faldas en cinta y se llegó al padre Océano que en él entra a visitarle cada día dos veces y en cada conjunción y plenilunio sube por él 18⁵¹⁰ leguas y él hizo al instante venir con su tridente y todos sus tritones, que en menos de veinte y cuatro horas hicieron la eterna mezcla y levantaron los eternos muros, que han de dominar el Ártico y Antártico, según lo ha dicho Alas el estrellero⁵¹¹? Pues adviertan que esto es solo cuanto a la música, más cuanto a la braveza puede la haber mayor en el mundo que con solo este garrote que hoy es mi guía y fortaleza, después que se me aniquiló la luz de estos garzos⁵¹², al mismo Océano, al mismo Nereo, al mismo Tritón principal, ya los demás le di tantos garrotazos en las cabezas porque no apresuraban la obra que todos quedaron descalabrados y fue menester que el mismo Híspalo hiciese las amistades, porque tales albañiles y peones no se le fuesen. ¿Saben todo esto?

ANFIÓN ¿Han oído a Orfeo, mi compatriota? Pues no le digo más, sino que sin discrepar una mínima, aunque soy natural español, me llaman Anfión el de Arabia por ser boquirrubio y tener bigote como oro de Arabia, y lo mismo que a mi amigo Orfeo con Híspalo, me sucedió a mí con Hispano, el que dio nombre a nuestra beligerá España, en el levantamiento de los muros gaditanos. Y así cesó y no de rogar al cielo, les abra los ojos, para que no quieran pleito con amigos que la ira engendra odio y la concordia cría y conserva el amor. En Sabá de Arabia, año vigesimo del reino de Belerante.

SABÁ Esa no es tan grande mentireta como la de Orfeo porque Hispano a los doce años que murió, mas Híspalo haya cuarenta y cuatro años que con su muerte le dejó el reino.

507*Híspalo*: Personaje mitológico, hijo de Hércules, que fundó Hispalis, o sea Sevilla. Otra famosa versión dice que fue el mismo Hércules quien fundó Sevilla, bautizándola Hispalis porque contruida sobre palos o bien por la laguna donde se encuentra llamada Palus (Morgado, 1587, f.6r).

508*Masacote*: Mazacote, el hormigón (DA).

509*Guijas caliarena*: piedras calcáreas con las cuales Híspalo construyó los muros de Hispalis, según cuenta Orfeo.

51018: No sabemos por qué este número se ha escrito en cifras.

511*Alas el estrellero*: Según la leyenda, Alas era un astrólogo a quien Hércules le preguntó si se podía edificar la ciudad de Sevilla en el lugar que él tenía pensado (Morgado, 1587, f.4r)

512*Garzos*: Ojos de color azulado (DA).

*Sale BACO POLTRÓN*⁵¹³ *viejo ridículo, padre de Aglaya, de Eufrosina y de Talía, las tres Gracias mohosas*⁵¹⁴.

BACO Por las tres cabezas del trifauce can Cérbero que estoy en puntos, señores seises⁵¹⁵ de Arabia, de hacer un hecho árabe que se suene en todas las tres Arabias, Felice, Desierta y Petrea⁵¹⁶. ¿Es imposible que he tenido paciencia para reportar la cólera, que me ha inflamado el corazón, de haberles estado oyendo la herrería que han tenido a mi puerta sobre la pretensión de Aglayca, mi hija, lumbre de mis purpureos ojos? ¿Es imposible que no han tenido recato de no romperle el soporífero sueño? ¿Es imposible que no han tenido lástima y compasión al llanto que, después de recordada con sus voces y gritería, ha hecho y lágrimas que ha derramado de verse que la haya hecho la naturaleza de tan corta ventura al paso de su peregrina belleza, que en dos veinticinco de años solares que tiene, haya sido su vida tan desgraciada y perseguida así de todos seis, como de todos los demás caballeros mendigos y mendrugos de estos reinos, pretendiéndola y pidiéndomela por mujer que yo no me haya atrevido a disponer de ella, por no perder por unos tantos tan principales y famosos yernos? ¡Oh, miserable y desventurada vejez de cien años cerrados que en tan grande confusión se ve! Que parece que todas las furias infernales os incita a todos seis a desear a mi querida y cerúlea Aglayca, y ninguno ha querido poner los ojos en ninguna de sus dos hermanicas Taliyca y Eufrosinica, siendo menores y nacidas últimamente en el tergémimo mecillado⁵¹⁷, en que a todas tres las parió su madre con tantas gracias que por ellas son llamadas, desde el instante en que nacieron, las tres Gracias mohosas. Con estos nombres se han quedado pegados⁵¹⁸ a los posaderos con no pequeña envidia y afrenta de las Gracias de Venus⁵¹⁹ que no osan parecer en su presencia. Que podiáis todos seis echar fuertes y quedar los tres con todas tres bien aventurados, yéndose los desgraciados que no tuviesen suerte a espulgar otros tantos galgos; porque, aunque es verdad que todas tres solamente gozan un ojo matador en una de la cuencas de Aglayca, como Medusa y sus hermanas, en todas las otras gracias no le son inferiores. Verdad es que no se estiman ellas en tan poco que consientan que por fuertes las lleven, sino por fuerza y valor de armas, que están engreídas del torneo de esta noche y quieren que sean los que las llevaren, los que vencieren a los otros tres competidores. Y esto sería lo mejor, que por este camino les ganariades las voluntades.

SABÁ Ha hablado nuestro suegro común categoricamente.

513*Poltrón*: Flojo, perezoso, enemigo del trabajo (*DA*). No se trata del dios Baco, sino de una versión grotesca inventada por doña Feliciano.

514*Mohosas*: Lo que está cubierto de mojo (*DA*). Indica que son tres figuras femeninas deformes, flojas.

515*Seises*: Los regidores que en este número se disputan para el gobierno (Doménech y González, 1994).

516*Arabias...Petrea*: Así era la división de Arabia en la geografía clásica.

517*Mecillado*: Palabra no documentada, pero que podría referirse a mellizo, ya que las tres gracias son hermanas gemelas.

518*Pegados*: Juego de palabras entre el apego provocado por interés y por ser ellas mohosas.

519*Gracias de Venus*: Las tres Gracias mohosas, por las que los cuatro tuertos se están peleando, no son las Gracias hermosas y modélicas (pensemos, por ejemplo, a las que Botticelli pintó en *La primavera*) que suelen acompañar a Venus. Las tres Gracias que presencian en los *Entreactos* son «mohosas», o sea desfiguradas y feas, el antítesis de las Gracias de Venus.

BACO ¿Que se entiende por suegro común? ¿Yo soy hombre común? Mirad como habláis, hijo, Sabá tuerto de un ojo, sino queréis quedarlo de ambos. ¿De esa manera habla quien quiere ser ayer no y hoy sí? ¡Brava denominación del nombre del yerno!

SABÁ Yo no digo, padre Baco Poltrón, hombre común, sino suegro común y suegro común de tres y de seis. Así por la comunidad de ser suegro de seis yernos como por la comunidad de ser padre de tres hijas tan comunicables entre sí.

BACO Está bien. Si los seis aceptan la palestra, se vayan a vestir de su armas para el torneo. Que yo voy a hablar a mis niñas y a rogarles que vengan en ello.

SABÁ Digo que, por mi parte, soy contento de aspirar a cualquiera de todas tres.

ANGA Sin perjuicio de mi señora Aglaya y con su audiencia, yo me conformo con la sentencia bacuna y poltrona, por ser socerina⁵²⁰.

NISA Todos unánimes somos del mismo gusto y parecer.

TODOS Todos concluimos definitivamente *novatione cesante*⁵²¹.

BACO Pues vamos que las niñas de dos treinta años, mal dije, por dos veinticinco⁵²², tienen hambre de tres semanas y picados los molinos⁵²³, el buen día métele en tu casa y cuando te dieran la vaquilla acude con la soguilla⁵²⁴.

ORFEO Ellas, padre Baco, son las vaquillas, pues son hijas tuyas, mas sus mohosas gracias son las soguillas, con que nos lidian.

BACO ¡Oh, qué maravilloso concepto, si como fue de poeta, fuera metrificado!

ANFIÓN No por eso pierda valor. Mas hanlo de celebrar y cantarlo todos con voces en cuellos, repitiendo conmigo.

Las mohosas tres gracias son las vaquillas,
nosotros los lidiados con sus soguillas.

Y todos repitiendo

Las mohosas tres gracias son las vaquillas,

520*Socerina*: Del latín «socer», suegro.

521*Novatione cesante*: 'Dejando aparte cualquier novedad' (Doménech y González, 1994).

522*Pues...veinticinco*: La edad de las Gracias mohosas, es decir 50 años más o menos. Son mujeres ya maduras, cuyos cuerpos han perdido el atractivo también por la causa anagnáfica.

523*Picados los molinos*: Tener gana de comer (*DA*).

524*Cuando...soguilla*: Quiere decir que cuando os prometieren algo no dilatéis el recibir la merced y regalo (*COV*), también de aprovechar las ocasiones que se presenten. Este refrán se utiliza justo a continuación jugando con las palabras «vaquillas» y «soguillas», respectivamente las Gracias mohosas y los cuatro pretendientes.

nosotros los lidiados con sus soguillas.

Se irán entrando, dando fin a este primer Entreacto.

CORO del ACTO TERCERO

A un arroyo furioso abrirán paso porque su torrente, o río caudaloso, arrebátadamente se lleve con tu ninfa tu corriente.	5
Deja, cruel arroyo la ninfa ajena que, aunque a tí su río la concede, le oyó quejarse que a tu brío se rinde con temor y hielo frío.	10
Porque primero a otro fue prometida por amada esposa: de la mujer, y potro ⁵²⁵ la fuerza es peligrosa que quieren mano blanda y amorosa.	15
Más no quiero culparte arroyo ilustre, que antes fuera amencia ⁵²⁶ de tal bien despojarte; llore ella su demencia que no tuvo valor, ni fe en ausencia ⁵²⁷ .	20
Río corvo ⁵²⁸ , menguado ⁵²⁹ cuanto al amante, y ninfa duro y fiero, ya arroyo vadeado ⁵³⁰ mayor mal no te quiero que verte entrañas rígidas de acero.	25
Mas, ¡oh joven constante! Ten ánimo en los golpes de fortuna que a tan leal amante guardada tienen una los hados en la esfera de la Luna ⁵³¹ .	30
Esta es linda Maya, que en la ciudad herculea de Fernando ⁵³² , por la línea pelaya su estirpe derivando, será princesa del pierio ⁵³³ bando.	35

525*Potro*: Ejemplar macho juvenil del caballo (DA).

526*Amencia*: Demencia (DA).

527Todos estos versos nos hacen pensar en la biografía de doña Feliciano.

528*Corvo*: Arqueado (DA).

529*Menguado*: Mezquino (DA).

530*Vadeado*: Se dice de un río o un arroyo que ha sido cruzado por alguien.

531Estas palabras se pueden estar refiriendo a don Francisco de León Garavito.

532*Ciudad herculea de Fernando*: Sevilla, fundada por Hércules, según la leyenda, e históricamente por el rey Fernando I.

533*Pierio*: Pertenciente o relativo a las musas (DA).

Dio final dulce canto
el rojo Apolo, triste, que su hermana
sería ultrajada tanto
en la región hispana
de Belidiana y Maya Feliciana. 40

Las ninfas a clemencia
se conmovieron todas y culparon
la rígida inclemencia
de aquella, y celebraron
las bodas de esta en Coros que llamaron, 45
en memoria de Maya y beldad suma,
del nombre suyo y de su mes Mayuma⁵³⁴.

FIN

⁵³⁴*Mes Mayuma*: El mes de mayo, llamado así en honor de la ninfa Maya en el cual se celebraban los Mayumas.

JORNADA SEGUNDA
Y ACTO TERCERO
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Escena primera

BELERANTE *rey de Arabia*, REINA *su mujer*, BELIDIANA, CLARINDA, ERMILA *doncella de Belidiana*, CLARISEL *príncipe de Esparta*, BELORIBO *rey de Macedonia*, DILINARTE, DALIÑO, MARDO, OTÓN, SINAMBER, FRANCARDO. *Puesto el palenque en medio, salen el REY y la REINA a una ventana, las PRINCESAS y ERMILA a su balcón. Entran por una parte SINAMBER, DALIÑO, OTÓN y FRANCARDO con divisas del carcax de las flechas del dios de Amor deshecho y ellas quebradas fuera*⁵³⁵. *Y por otra CLARISEL, BELORIBO, DILINARTE, MARDO con divisas de un león y harán sus pasesos y gallardías.*

REY	Nos y otros vistosos han salido con cimeros ⁵³⁶ costosos y galanos ⁵³⁷ .	
REINA	Los cuatro del león ⁵³⁸ se han preferido.	
BELIDIANA	¿Qué es lo que aquel león tiene en las manos?	1430
ERMILA	¿Aquél? Un corazón y escrito encima: “No es menos inhumano a los humanos”.	
BELIDIANA	¿Y aquél?	
ERMILA	A otro corazón; lastima... con las manos sobre él dice la letra: “Con tales manos, fuerza es que me oprima”.	1435
CLARINDA	Será el león amor que los penetra.	
BELIDIANA	No a los dos que traen solos los leones.	
CLARINDA	Ni a los que traen deshecha la faretra ⁵³⁹ .	

535 *Quebradas fueras*: Llevan la faretra del Dios de Amor deshecha y las flechas quebradas.

536 *Cimeros*: La parte más alta de los confalones.

537 *Galanos*: Bien adornados (*DA*).

538 *Los cuatro del león*: Clarisel, Beloribo, Dilinarte y Mardo.

539 *Los que...faretra*: Sinamber, Daliño, Otón y Francardo. La faretra es una palabra italiana por 'aljabá'.

BELIDIANA	¿Quién no creyera ser de estos ajeno tanto valor?	
CLARINDA	Por vida de Clarinda que el uno y otro ha andado heroico.	
BELIDIANA	Bueno.	
CLARINDA	Del pesar grande Sinamber se guinda ⁵⁴⁴ , Daliño, Dilinarte, Otón, Francardo.	1470
CLARISEL y BELORIBO <i>envainando las espadas se van al REY, levantadas las viseras, y dice CLARISEL:</i>		
[CLARISEL]	Tu Alteza, excelso rey, el premio rinda, si férvido ⁵⁴⁵ es a Dilinarte y Mardo que le merece en el primer reencuentro del uno y otro, el tornear gallardo. De sus lanzas el recibido encuentro nuestro premio será.	1475
REY	¿Sabéis las leyes que el vaso de las suertes tenía dentro?	
BELORIBO	¿A amigos pueden dar leyes los reyes?	
CLARISEL	Señor, a los dos no obligan que el premio no pretendemos.	1480
REY	Sí os obligan.	
SINAMBER	Y reobligan.	
CLARISEL	¿Manos y brazos desdigan del amor que nos tenemos?	
SINAMBER	Vuestro descomedimiento ⁵⁴⁶ no dejaré sin castigo.	1485
	<i>Hiriendo a CLARISEL.</i>	

suplicó a Zeus que lo hiciese morir porque los tormentos provocados por la herida no se podían aguantar. Zeus se lo otorgó y luego lo colocó entre los astros (*Conti*, 1988, 283).

544*Guindarse*: Matarse.

545*Férvido*: Que hierve (*DA*).

546*Descomedimiento*: Falta de respeto, desatención, descortesía (*DA*).

CLARISEL	Teneos ⁵⁴⁷ , caballero amigo, y al rey este sufrimiento. Teneos otra vez, os digo.	
SINAMBER	Yo me tendré cuando vea, descomedido Criselo, tu cabeza por el suelo.	1490
CLARISEL	Todo hombre vivir desea y de esa sentencia apelo; la defensa es natural y siempre fue permitido.	1495
<i>Sacando la espada e hiriendo a SINAMBER.</i>		
SINAMBER	¡Ay, dioses! ¡Que estoy sin vida!	
REY	En la presencia real ¿así el respeto se olvida?	
CLARISEL	Yo no me he descomedido señor, si herí a Sinamber, no pude otra cosa hacer.	1500
REY	Todos me habéis ofendido, más ¿me habíais de ofender? ¡A todos tres desarmad!	
DILINARTE	Las espadas.	
CLARISEL	Solo a ti las rendiremos.	1505
REY	Sea a mí.	
CLARISEL	De muy buena voluntad.	
BELORIBO	¿Yo también que no herí?	
REY	Esta torre a todos tres guarde; Otón y Dilinarte, los dos amigos, aparte con cadenas a los pies que resistan fuerza y arte ⁵⁴⁸ .	1510

⁵⁴⁷Teneos: Forma poco usada de «detener» (DA).

⁵⁴⁸Esta torre...arte: Rey Belerante manda que Clarisel, Beloribo e Sinamber sean detenidos por traición y ofensa hacia la Corona. Se asegura de que los cautivos estén bien atados, a prueba de fuerza y de ingenio.

que de tal rigor no use
y prisión tan mala escuse. 1545

BELIDIANA Ve, Ermila, tú.

ERMILA Voy.

CLARINDA No hay ley
que a quien no delinquirió acuse⁵⁵².

Hablan las PRINCESAS entre sí y el REY con la REINA y pasa ERMILA a su ventana.

Escena segunda
del Acto Tercero

ERMILA, REY BELERANTE *de Arabia*, REINA *su mujer*, BELIDIANA *princesa su hija*, CLARINDA *princesa de Chipre*, ORBELO, MARDO.

ERMILA La princesa, mi señora,
te suplica que remitas
el enojo y no permitas
agravio a quien hasta ahora
no tiene culpas escritas;
que oigas sin prisión la causa
guardando a todos justicia. 1550
1555

REY Suéltense, pues es propicia
a los dos la que causa
ver en Arabia a Cilicia.

ERMILA También Sinamber, señor. *Vase.*

REY Suéltense todos, de plano.
Confesado ha al ciliciano
soberano hacedor. 1560
¿Oigo y veo o es sueño vano?
¿Qué espero más? ¿Convencida
está otra confesión
deseo de su afición? 1565
¡Oh, insana, loca, perdida
con ciega resolución!

⁵⁵²No hay...acuse: Belidiana y Clarinda se dan cuenta de que la detención de los dos galanes es injusta.

Hablando aparte con ORBELO y Mardo

(La prisión no revoquéis [Aparte]
y suspended la soltura
hasta el fin de esta aventura 1575
que primero lo veréis
que él y ella de su locura.
Mas procurad que ella entienda
él goza de libertad,
porque con facilidad 1580
el lazo oculto la prenda
que veréis con brevedad⁵⁵³.
Esas espadas, Orbelo,
en mi cámara poned
y las armas me tened 1585
del atrevido Criselo
para después y traed
a Dilinarte con vos.
Y a Uslanso y Sinamber suelto
que esta noche estoy resuelto 1590
saber si se aman los dos
ya que el juego hemos revuelto).

Vase ORBELO.

Escena tercera
del Acto Tercero

*Princesa CLARINDA, Princesa BELIDIANA, ERMILA, REY BELERANTE,
REINA su mujer, ADONIS, ORESTIO.*

*Sale ADONIS a mantener el juego de la lucha por una parte y ORESTIO
a luchar con él por otra, ambos sobrevestidos de pieles de leones y
tigres con el traje ordinario de Hércules⁵⁵⁴, que fue de los más famosos
atletas de estos juegos, menos la clava⁵⁵⁵ de que usó fuera de ellos. Y, en
el mismo, irán después saliendo los más luchadores que puedan desnudar
fácilmente las pieles (como dice Lucano en el Libro IV de su Farsalia
haber hecho el mismo Hércules y Anteo⁵⁵⁶) y quedar leve y honestamente*

⁵⁵³*La prisión...brevedad:* El Rey ordena que le quiten las cadenas a Criselo para comprobar si Belidiana se atreve a liberarle de la prisión.

⁵⁵⁴*El traje ordinario de Hércules:* Solía llevar un piel de león como capa.

⁵⁵⁵*Clava:* El arma que Hércules usó para defenderse y matar al león de Nemea, el protagonista del primero de los doce trabajos (*Treccani*).

⁵⁵⁶*Como...Anteo:* En el Libro o Canto IV desde el verso 610 hasta el 662 se relata la mítica lucha entre Hércules y Anteo, ambos muy fuertes y valorosos. Los dos se quitaron la piel de león que llevaban para mejor enfrentarse. La *Farsalia* es un famoso poema épico escrito en latín por Lucano alrededor

vestidos.

BELIDIANA	¿Qué os parece, prima, Adonis?	
CLARINDA	¿Quién puede negar que es bello, aunque a todos hombres tenga el odio que yo les tengo?	1595
BELIDIANA	Solo a su belleza falta vos, prima mía, quererlo y con vuestra rica Arabia honrarlo y enriquecerlo.	1600
	Ya hoy favor tan soberano os agradecí y de nuevo favor tan grande y merced, prima mía, os agradezco.	
	Dijeos ⁵⁵⁷ y vuelvo a decir que por ser vos no me ofendo y me ofendería no poco si otra me hablase en eso.	1605
	No porque no tenga Adonis mayores merecimientos, mas porque otra voluntad que de mis padres tengo.	1610
	Ellos conforme a la suya han de hacer de ella y su dueño lo que más les agradare y, sobre eso, basteos esto.	1615
CLARINDA	Pluguiera a todos los dioses que él no fuera hijo y nieto de mi padre, y de mi hermana, hermano e hijo, que el lecho de Clarinda, que no fuera su hermana y tía, y sus reinos el poseyera y conmigo dieran leyes Citero.	1620
BELIDIANA	Mirra, vuestra hermana, prima os disculpará de hierro que por nietos y sobrinos vos le déis los hijos vuestros, y suya será la culpa	1625

del 61 d.C. y en el Libro/Canto IV se habla de César en Hispania (Mariner Bigorra, 1996).
557*Dijeos*: En castellano antiguo hay «contextos sintácticos que provocan normalmente la posposición del pronombre» y el caso más conocido es cuando el verbo ocupa la posición inicial (Elvira, 1987, 69).

	que vengan a ser bisnietos de vuestro padre Ciniras, padre de Adonis y abuelo.	1630
CLARINDA	Mas tengamos atención que ya con pasos compuestos huella la palestra Adonis. ¿Hay tal belleza en el suelo? Bien dijo y muy bien, quien dijo ser propio de nuestro ingenio que no queremos rogadas y no rogadas queremos ⁵⁵⁸ .	1635
	¡Ay, Adonis, dulce hermano! Si hubieras sido discreto... tú, con las cartas cubiertas, ganarás la suerte y juego.	1640
BELIDIANA	También se me ofrece, prima, que contentarse con Venus debe mi primo y temerla, que ya sus celos yo temo. Hombre que se emplea en otra y en viejo amancebamiento ⁵⁵⁹	1645
	pasa la vida ¿creéis puede ser marido bueno?	1650
CLARINDA	Ya licencia hoy de su diosa dada cuanto a lo primero tenía para admitiros por su esposa y bien supremo, en lo que a su amistad toca. Él se enmendará ⁵⁶⁰ , que el tiempo que su oficio hace ahora, con los años trae el seso.	1655
		1660
BELIDIANA	Enmiéndese y para entonces dejemos esto al acuerdo.	
CLARINDA	Dejemos que si yo cuerda fuera, no moviera el pleito.	
ADONIS	Pues por amor de mi prima	1665

⁵⁵⁸*No...queremos*: Clarinda se siente atraída por su hermano Adonis, quien no le echa cuenta, porque desea conquistar a Belidiana. El refrán no aparece en ninguno de los diccionarios consultados, pero podemos inferir el significado, o sea que las mujeres no suelen fijarse en los hombres que las cortejan, sino en los que las ignoran.

⁵⁵⁹*Amancebamiento*: Relación marital que se establece sin mediar vínculo de matrimonio (DA).

⁵⁶⁰*Se enmendará*: Arreglar, quitar defectos (DA).

la lucha, señor, definiendo.
Quiero, con licencia vuestra,
la suya alcanzar primero.

REY	Vuestra tía y yo estimamos y Belidiana no menos, el favor, gallardo Adonis, que a todos hoy habéis hecho. Y está muy agradecida vuestra prima al grande riepto ⁵⁶¹ y general desafío que emprendéis por su respeto.	1670 1675
ADONIS	A la divina hermosura de mi prima esto y más debo y reconocer ventaja debe todo el universo.	1680

*Y, humillándose⁵⁶² a los REYES, llega debajo del balcón de las PRINCESAS
y haciendo su humillación y reverencias, a la prima dice:*

	Bella princesa de Arabia, luz y gloria de este suelo, gloria, luz, honor y ser de Arabia y del orbe entero. Yo, vuestro primo dichoso, feliz en ser primo vuestro, que sois la más bella dama de todo el mundo, he propuesto, ratificome en lo dicho y a mostrar a todos vengo, con las fuerzas de mis brazos, que lo que propuse es vero. Vuestra licencia me falta y de vuestros ojos bellos la hermosa vista que vea mi triunfo, empresa y trofeo.	1685 1690 1695
BELIDIANA	Lo que el rey, mi padre, dijo yo ratifico y apruebo que el favor que he recibido estimo por no pequeño. Y porque estoy confiada de vuestro grande ardimiento	1700

⁵⁶¹Riepto: Duelo (DA).

⁵⁶²Humillándose: Inclinar o doblar una parte del cuerpo, como la cabeza o la rodilla, en señal de sumisión y acatamiento (DA).

	que la empresa me asegura gusto de ver vuestro esfuerzo.	
ADONIS	Mil veces, prima y señora, las manos y pies beso por la merced soberana y favor alto y supremo. Yo con mayores servicios –que este que hoy hago es pequeño– servirla toda mi vida con satisfacciones espero. Oid señora, a mi hermana, dadle creencia ⁵⁶³ .	1705 1710
BELIDIANA	Deseo de todos, primo, triunféis.	1715
ADONIS	Ya a todo el mundo no temo.	
ORESTIO	Ninguno, gallardo Adonis, niega tu cárcel discreto ⁵⁶⁴ porque todos vemos bien la luz de nuestro lucero ⁵⁶⁵ . Solamente deseamos ver si eres valiente y bello y eres digno de emprender espresa de tanto precio.	1720
ADONIS	Yo a conocer os daré que a la belleza de miembros en Adonis corresponde la fortaleza de niervos ⁵⁶⁶ . Y que ninguno merece del verde laurel el premio en toda Arabia y Sabea mejor que yo le merezco.	1725 1730
BELIDIANA	Con pasos bien ordenados a Adonis se acerca Orestio.	
CLARINDA	Ya se juntan, ya se apartan.	1735

⁵⁶³*Oid...creencia*: Adonis se declara y pide a Belidiana en matrimonio tras haber conseguido la aprobación del rey Belerante.

⁵⁶⁴*Ninguno...discreto*: «Ningun discreto, gallardo Adonis, niega ti carcel...»

⁵⁶⁵*La luz de nuestro lucero*: Nadie duda del amor que Adonis siente por Belidiana. Sin embargo, es preciso comprobar que él esté a la altura de su futura esposa, poniéndolo a la prueba.

⁵⁶⁶*Niervos*: Nervios.

BELIDIANA	Bien hurtó Adonis el cuerpo, ligeros y sueltos andan.	
CLARINDA	A los brazos ya vinieron.	
BELIDIANA	Orestio se va enojando.	
CLARINDA	Colérico a Adonis veo ⁵⁶⁷ : no puede durarle mucho. Mi pronóstico fue cierto.	1740
BELIDIANA	Aunque Fileo ⁵⁶⁸ es valiente, no juzgo yo que es más diestro.	
CLARINDA	Galanamente él alzó de la arena y sin esfuerzo por el aire estropeado con él ha dado en suelo.	1745
BELIDIANA	¿Quién es el que la palestra ocupa?	
CLARINDA	El fuerte y ligero, cuanto amador, Belinaro.	1750
BELIDIANA	Ágil es, brioso y suelto.	
CLARINDA	Sin color, desalentado ⁵⁶⁹ abrió los brazos, rindiendo las espaldas a la tierra sin espíritu, ni anhélito ⁵⁷⁰ .	1755
BELIDIANA	Poco le aprovechó el brío, agilidad y denuedo ⁵⁷¹ . Dorimán llegó gallardo.	
CLARINDA	Dádose han nudos estrechos.	1760
BELIDIANA	¿Qué causó el clamor?	
CLARINDA	Que tuvo	

567 *Colérico a Adonis veo*: Clarinda empieza a describir algo que los espectadores no ven. se trata de un relato ticoscópico.

568 *Fileo*: En la mitología griega, Fileo era el rey de Élide, quien se atrevió a ponerse en contra de su padre Augías para defender a Heracles y por esto fue desterrado.

569 *Desalentado*: Desanimado (DA).

570 *Anhélito*: Respiración, principalmente corta y fatigosa (DA).

571 *Denuedo*: Esfuerzo, valor (DA).

	ya Adonis puesta en el suelo una mano y de la arena desasido el pie derecho. Mas levantose gallardo con salto presto y ligero, ya Dorimán ⁵⁷² abrazando le derribó sin aliento.	1765
BELIDIANA	Diestramente ha mantenido su lucha Adonis; del premio es digno y que honre sus sienes el oro de sus cabellos.	1770
REY	Esta guirnalda, tejida de laurel y mirto tierno sea de vuestra vitoria empresa y claro trofeo.	1775
ADONIS	Pues yo, señor, la gano con vuestra licencia al dueño del vencedor y a la causa de la vitoria la entrego.	1780
REY	Recibidla, hija, dad a Adonis ese contento.	
BELIDIANA	Yo la recibo y ufana, con tan honroso don quedo ⁵⁷³ .	
<i>Vanse el REY y la REINA y todos. Quedándose en su balcón las PRINCESAS y ERMILA.</i>		
CLARINDA	¡Qué alegre, bella y hermosa la guirnalda os está, prima!	1785
BELIDIANA	Para que yo le dé estima bastase ser tan honrosa y haberla Adonis ganado con tanto esfuerzo y valor.	1790
CLARINDA	Y siendo Venus su amor haberla por vos negado.	
BELIDIANA	Es tan grande esa partida,	

572 *Dorimán*: Belinardo y Dorimán son dos caballeros del torneo.

573 *Con tan honroso don quedo*: Adonis gana el torneo gracias al ungüento mágico que le dio Venus y podrá casarse con Belidiana.

	prima, de que me hacéis cargo que temo no hallar descargo si él de todo punto olvida.	1795
	Y así os vuelvo a responder que hasta que Adonis se enmiende ni pedis bien, ni él se entiende ni yo entiendo su querer.	1800
	Las joyas que me envió con su hermana Darsileo —que hoy no vi por el torneo— Ermila, ¿quién las guardó ⁵⁷⁴ ?	
ERMILA	Yo, señora, las guardé.	1805
BELIDIANA	Tráetelas, que aunque derrite la aura ⁵⁷⁵ , el blandón ⁵⁷⁶ le permite que la luz bastante nos dé.	
	<i>Va ERMILA por la joyas.</i>	
CLARINDA	No es de perder tal marea tan apacible y suave.	1810

Vuelve ERMILA con el cofre de la joyas.

Escena Cuarta del Acto Tercero

Princesa BELIDIANA, Princesa CLARINDA, ERMILA.

ERMILA	Yo creo guardé la llave. ¡Qué agradable olor recrea!	
CLARINDA	Buen mundo, buenos cerquillos ⁵⁷⁷ .	
ERMILA	Buenos rubíes y esmeraldas.	
BELIDIANA	No son malas las guirnaldas.	1815

⁵⁷⁴*Las guardó*: Se están refiriendo a las joyas que en el Acto I Ileda había traído por parte de su hermano Darsileo.

⁵⁷⁵*Derrite/la aura*: Es decir que la luz de la vela impide apreciar el brillo (aura) de la joyas, pero permite verlas mejor que en la penumbra.

⁵⁷⁶*Blandón*: Vela gruesa de cera (*DA*).

⁵⁷⁷*Cerquillos*: Diminutivo de «cercos», es decir todo lo que 'ciñe o rodea (*DA*). En este caso, tratándose de joyas, serían las pulseras y los collares de gran valor que Ermila trae a la princesas.

CLARINDA	Mejores los cabestrillos ⁵⁷⁸ .	
BELIDIANA	Estimo las margaritas en mucho que no se hallan. Con estas uniones callan cuantas se hallan escritas.	1820
CLARINDA	Ellas pueden competir con los mejores diamantes.	
BELIDIANA	Los carbunelos rutilantes ⁵⁷⁹ parias ⁵⁸⁰ les pueden rendir.	
ERMILA	No se ve si son distintos los dos galanos anillos.	1830
BELIDIANA	No están pobres los cintillos de zafiros y jacintos.	
CLARINDA	Cofias, tocas son gentiles palas, zonas, velos, mitras.	1835
BELIDIANA	Emblemas y semimitras bien sembradas de veriles.	
CLARINDA	¿Son cartas?	
BELIDIANA	Sí, serán tuyas.	
ERMILA	En el sobrescrito veo que no son de Darsileo.	1840
BELIDIANA	Leed pues... ¿cuyas?	
CLARINDA	«A la princesa de Arabia Criselo salud envía».	
BELIDIANA	¿Esto es sueño, o suerte mía, que ya a Adonis desagracia? Sin seso confieso estoy... mil pensamientos, mil cosas se me ofrecen, mas dudosas cuanto más en ellas doy.	1845

⁵⁷⁸*Cabestrillos*: Cadena delgada de oro, plata o aljófar, que se llevaba al cuello por adorno (DA).

⁵⁷⁹*Rutilantes*: Que brillan, se trata de un adjetivo culto.

⁵⁸⁰*Parias*: Los carbunelos se pueden igualar a los diamantes. Las damas están comentando la riqueza contenida en el cofre.

	<p>y ganaros por aquí para que, con el favor vuestro, de su amada tierra el Rey alzase la guerra⁵⁸³ con paz general y amor.</p> <p>La traidora cohechase y, por lo que se le dio, las cartas aquí encerró y ya, sin duda, acogiose.</p>	1885
BELIDIANA	<p>Bien, Ermila, has informado que están las joyas sin culpa cuanto Ileda sin disculpa cargo y descargo has fundado.</p> <p>Y pues sin duda es así, yo la condeno en ausencia y las joyas por sentencia absuelvo y aplico a mí.</p> <p>Carta escriba un escudero a la princesa de Arabia. Si el Rey no me desagravia⁵⁸⁴, hija suya ser no quiero.</p>	1890
	<p>Pues yo juntaré las cartas y veré si liberal fue mi amante.</p>	1895
BELIDIANA	<p>Su caudal todo no vale estas sartas. Si vuestra parte con ellas remitís, veislas aquí.</p>	1900
CLARINDA	<p>Con un cintillo.</p>	
BELIDIANA	<p>Sea así.</p>	
CLARINDA	<p>Sino pudiere leerlas. (Mas ¿si fuesen Clarisel y Beloribo los dos...?).</p>	[<i>Aparte a la prima</i>] 1910
BELIDIANA	<p>Mas si fuese el ciego dios⁵⁸⁵ con ambos fiero y cruel y a pagadero trajese a quien no fuese culpado,</p>	1915

583 *Alzase la guerra*: Poner fin al conflicto.

584 *Desagravia*: Borrar o reparar el agravio hecho (*DA*).

585 *El ciego dios*: Muchas veces a Cupido se le representa con los ojos vendados. En efecto, se dice que el amor es ciego, porque no se elige de quien enamorarse.

porque insano enamorado,
loco y atrevido fuese.
Perdona, ¡oh, griego excelente⁵⁸⁶!
si eres tú mi insana furia
que la presencia te injuria
de esta prima impertinente;
si ya no es alguna impía
fuerza del cielo o otra oculta,
que en odio y furor sepulta
el amor que tenía. *Vase.* 1925

CLARINDA Vos permitiréis que os lea
cartas, pues puedo juntaros. *Vase.*

ERMILA No era noche de cerraros
ventanas, con tal marea...
Dulce vergel⁵⁸⁷ que vitoria
de mi Sinamber me diste...
no estés mustio⁵⁸⁸, oscuro y triste
pues esperas a mi gloria.

Alegre, bello, hermoso,
con azul, verde y morado,
carmesí, rojo, encarnado:
recibe a mi dulce esposo
porque con tanta tardanza
lleváis, bueyes, este carro
de mi Sinamber, bizarro,
dilatando la esperanza. 1940

Escena quinta
del Acto Tercero

REY *de Arabia*, SINAMBER, DILINARTE, USLANO, ORBELO, ERMILA.

REY ¿Quién es la que en el balcón
descubrimos? ¿Es Ermila?

SINAMBER (La que la luz aniquila [Consigo]
con la suya del blandón.) 1945

DILINARTE Ermila es, señor.

586 *Griego excelente*: Sería Clarisel, quien tendrá que pagar por su loco atrevimiento.

587 *Dulce vergel*: Huerto o jardín con gran variedad de flores y árboles frutales (*DA*). Ermila queda sola a la espera de su amado Sinamber.

588 *Mustio*: Triste (*DA*).

REY	¿Si vela la estancia de su señora?	
SINAMBER	(¡Oh, mi bella y clara aurora!) [<i>Consigo</i>]	
USLANSO	No es mala la centinela.	
ERMILA	¿Quién me nombró? La princesa sería, que me llamó. Ya voy, señora.	1950
	<i>Vase.</i>	
DILINARTE	Huyó.	
REY	Vionos, pues lleva tal priesa ⁵⁸⁹ si es cierta la alevosía por Sinamber delatada, esta es cómplice culpada o es por lo menos la espía. Retiraos todos allí que yo a ver si el niño ciego ⁵⁹⁰ rinde a la princesa. Llego y la sangre que le di destruye a sangre y a fuego.	1955
SINAMBER	La princesa en su aposento, Criselo, ausente, ¿es tu intento, señor, su pecho saber?	1965
REY	Fácilmente, Sinamber, sin difícil argumento que si viere arnés o escudo, mostrándolo al claro cielo, entenderá: soy Criselo. Si él es su amado, no dudo ella se abata al señuelo ⁵⁹¹ . Si la ventana no abriere en lo que me respondiére, que mi hablar mudaré que aire al de Criselo dé se verá si bien le quiere ⁵⁹² .	1970
		1975

589 *Priesa*: Forma vulgar poco usada de «prisa» (*DA*).

590 *Niño ciego*: Cupido, por tener los ojos tapados cuando tira las flechas.

591 *Si él...señuelo*: Que cae en la trampa.

592 *Si la ventana...quiere*: Rey Belerante quiere comprobar si efectivamente hay una relación entre Belidiana y el traidor Clarisel. Por tanto, fingirá ser el galán para ver cómo reaccionará su hija. En realidad es todo un plan que Sinamber ha ideado para vengarse de Belidiana.

DILINARTE	Maravillosa cautela.	
USLANSO	Cautela maravillosa, sumamente ingeniosa.	1980
ORBELO	A la princesa revela es mil veces milagrosa.	
USLANSO	Es presunción vehemente, forzosa, precisa, urgente.	
REY	¿No será si ella confiesa, Uslanso, probanza ⁵⁹³ expresa?	1985
USLANSO	Será probanza evidente.	
SINAMBER	Señor, otra probación daré yo, más verdaderas, que esa es frágil y ligera y no eficaz presunción. Puede falsa ser y vera dos que cogieron al vuelo en este sitio: a Criselo hablándole a esta ventana, probanza harán más llana de esta no hay tener recelo.	1990
	Ellos ⁵⁹⁴ en el campo y yo con aguda espada y lanza haremos esta probanza.	1995
		2000
<i>Quédase el REY suspenso y mirándole unos a otros y, volviendo, el REY dice:</i>		
[REY]	Esa probanza inventó temeraria confianza, cuando más cierta ella fuera contraria a mi honra era. Esta es cierta y a la fama mía y suya importa, si ama no públicamente muera.	2005
SINAMBER	Entendida es mi maldad, conocida es mi traición y mi falsa acusación	2010

⁵⁹³Probanza: Averiguación (DA).

⁵⁹⁴Ellos: Sinamber quiere traer también a dos testigos que vieron a Clarisel subirse a la ventana de Belidiana.

	de hallar benignidad indigna, menos perdón. ¿Quién me engañó? ¡Oh, dulce Ermila! El copo que Átropos hila Láquesis tiene en su aspa y Cloto la hebra raspa: quiere cortarla y vacila ⁵⁹⁵ .	2015
REY	Aurora y señora mía, hermana de dios de Delo, permitid vuestro Criselo, vea el norte que le guía: vea ese divino cielo. Porque vuestra faz reciba una aura que se derriba con soplo suave y fresco, pido lo que no merezco ni alguno de los de arriba. En mi alma por sus ventanas vos a robármela entrastes, y de ella os apoderastes y las vuestras soberanas a Criselo no cerrastes. Por ellas dándome entrada: esta de hierro ¿atrancada tenéis? ¿Puede haber finiestra ⁵⁹⁶ que con las del alma vuestra sea en el mundo comparada? Si mi súbita venida es digno de este castigo la habla ⁵⁹⁷ , que el enemigo tal vez dan restituida, sea al verdadero amigo. Moved esos dulces labios que suspenden a los sabios porque pueda su dulzura dar consuelo en la amargura de los paternos agravios. Pues por vuestra intercesión gozando estoy libertad,	2020 2025 2030 2035 2040 2045

⁵⁹⁵*El copo...vacila*: Sinamber está preocupado por su indemnidad. Átropos, Láquesis y Cloto son las Moiras, quienes deciden el destino (o el hado) de los hombres. El destino queda simbolizado por un hilo, tejido por las tres: Cloto se encarga de hilar, Láquesis mide el hilo según la duración de cada existencia y Átropos lo corta cuando llega el momento de morir (Boccaccio, 1983, 75; Huerta y Urzáiz, 2002, 92).

⁵⁹⁶*Finiestra*: Ventana, del latín «fenestra» (DA). Belidiana le ha robado el alma a Clarisel entrando por “sus ventanas”.

⁵⁹⁷*La habla*: Hoy día se diría “el habla” por la presencia de «a» tónica después de «h».

y de esta oportunidad
cuando estuviera en prisión
en hierros y soledad;
sed cuanto benigna fuistes
cuando por mí intercedistes,
y la intercesión que pudo
redimir trance tan crudo
redima mis ansias tristes⁵⁹⁸.

2050

2055

Princesa BELIDIANA en su recámara:

[BELIDIANA] ¿Atrevimiento tan grande
disimular será justo?
Ni es justo, ni de ello gusto
aunque el cielo me lo mande
que, en mandarlo, sería injusto.

2060

CLARINDA Digo que es atrevimiento
digno de grande escarmiento⁵⁹⁹.

BELIDIANA De ira y cólera me abraso.

2065

CLARINDA Aunque Adonis fuera el caso
era atroz, fiero y violento.

BELIDIANA Mis vestidos me dad luego
que al punto al Rey a pedir
su cabeza quiero ir.
Misericordia le niego:
morir tiene, ha de morir.

2070

Me requiebra y carta escribe,
princesa, un traidor ¿vive
con insanas tan atroces?
¡Romperé el aire con voces
si la muerte no recibe⁶⁰⁰!

2075

SINAMBER Mi traición es convencida.

REY Enemigo de mi honra
no quedarás con la vida,
tu sangre infame vertida
lavará aquí mi deshonra.

2080

SINAMBER Modera, señor, tu furia

⁵⁹⁸*Aurora...tristes*: Belerante se finge Clarisel y declara su amor a Belidiana.

⁵⁹⁹*Escarmiento*: Castigo (DA).

⁶⁰⁰*Si la muerte no recibe*: La princesa, todavía enfadada por la carta, rechaza a (el falso) Clarisel y rey Belerante realiza que Sinamber le mintió, deshonrándole.

y sabrás la justa injuria que tu hija Belidiana hizo a Arilesa, mi hermana, que vengar quise, aunque espuria.	2085
Halló a mi hermana Arilesa en brazos de un caballero donde estamos, la princesa, de Venus cuando el lucero trae a la Titonia ⁶⁰¹ desa ⁶⁰² ;	2090
dio aviso de ello a tus guardas que sus fieras alabardas ⁶⁰³ hicieron fuesen trinchantes de los dos tristes amantes.	2095
Venganza, ¿por qué te tardas? ¡Oh, hado cruel, severo! ¿Qué semejante castigo no era para el enemigo más cruel, terrible y fiero?	2100
Mil, mil veces te maldigo esta inhumana justicia; otro día a mi noticia trajo quien vio sepultarla, yo que debía olvidarla y conocer su malicia.	2105
Juré a Júpiter venganza de la princesa tomar y con su sangre aplacar al que está sin esperanza en el reino del pesar.	2110
Oyendo, pues, a Criselo que su altivo y loco vuelo a tu hija lo encumbraba ⁶⁰⁴ , yo glosé ⁶⁰⁵ que ella lo amaba y uno de otro era consuelo.	2115
Pretendiendo muerte diese a la que la dio a mi hermana, cuando el cuchillo trajese	2120

601*De Venus...Titonia*: Podría ser una perífrasis para referirse al amanecer, cuando la matanza se cumplió. Venus trae el lucero a Titonia, quien sería Aurora, llamada así por ser la mujer de Titono, príncipe de Troya e hijo del rey Laodomonte (*Boccaccio*, 1983, 378).

602*Desa*: Diosa (*DA*).

603*Alabardas*: Arma ofensiva, compuesta de un asta de madera de dos metros aproximadamente de largo y de una moharra con cuchilla transversal, aguda por un lado y en forma de media luna por el otro (*DA*).

604*Su altivo...encumbraba*: En su momento Clarisel dijo que sus especiales atenciones agradecerían a la princesa.

605*Glosé*: Interpreté (*DA*). Sinamber explica la motivación de su traición y de su plan para vengarse de Belidiana, que injustamente mandó matar a Arilesa, su hermana, por tener una relación con un caballero. El rey nunca le habría perdonado a su hija tener trato con su enemigo Clarisel.

	a Criselo y dividiese su cuerpo de su alma insana. Sinamber a tal traición ninguna satisfacción se puede dar sin tu muerte. Brazo ha de ser crudo y fuerte y no errar al corazón.	2125
DILINARTE	En sí sepultó la daga sin alguna piedad.	
REY	En la anoria ⁶⁰⁶ lo arrojad que es honda y oscura, y traga un mar su profundidad. Publíquese que murió de la herida que le dio Criselo y sea sepultado un lecho ⁶⁰⁷ solo, enlutado, donde diréis se encerró. Luego al instante escribid contra Criselo sentencia de muerte por su insolencia y que se le da, decid, porque en mi real presencia mi aposentador hirió que de la herida murió. Ya Lisdanso desterrad y aquí a la princesa dad a entender los prendí yo ⁶⁰⁸ . ¡Oh, quién aquellos testigos que este traidor dar quería conociera! Antes del día recibieran los castigos dignos de su alevosía.	2130 2135 2140 2145 2150
DILINARTE	¡Ah, Sinamber, Sinamber! mal te supiste entender.	
ORBELO	Mal conservar tu pujanza ⁶⁰⁹ .	2155
USLANSO	En la engañosa privanza ⁶¹⁰	

606 *Anoria*: Noria.

607 *Lecho*: Férero para llevar a enterrar los cadáveres (*DA*).

608 *Luego...instante*: Sinamber, herido gravemente, viene arrojado a una noria bajo orden de Belerante. Se le da la culpa a Clarisel de todo, quien tendrá que morir por haber asesinado del aposentador. En cambio, Lisdanso (Beloribo) será desterrado.

609 *Pujanza*: Gran fuerza (*DA*).

610 *Privanza*: El primer lugar en la gracia y en la confianza de un noble (*DA*).

¿quién se sabe contener?

Arrójanlo en la noria. Y a este tiempo sale ERMILA, acechando⁶¹¹ con recato.

Escena sexta⁶¹²
del Acto Tercero

ERMILA, REY DE ARABIA, ORBELO, USLASO, DILINARTE, SINAMBER.

ERMILA	Dioses, ¿qué oigo? ¿Quién aquí a Sinamber lamentó? ¿Son cuatro? ¿Es alguno? No. ¿Aquél no es Criselo? Sí. ¿Dilinarte, Orbelo, Uslanso? ¿Qué buscan estos? ¿Si alguno me ha visto?	2160
ORBELO	¡Oh, mundo importuno, cuán mudable es tu descanso!	2165
	<i>Vanse el REY y los tres.</i>	
ERMILA	Sin duda que no me vieron pues pasaron tan de largo mas, ¡Ay, de mí! ¿Algún amargo trance ⁶¹³ o caso refirieron, si por ventura oí mal? Y el nombre en que me recreo articuló mi deseo y mi corazón leal. Si estás en algunas afrenta, esposo dulce y querido del cielo favorecido seas que no la consienta. ¿Mas yo, Ermila y diligente,	2170 2175

611*Acechando*: Observando con cautela.

612*Escena Sexta*: En esta escena ha lugar un diálogo muy intenso entre Ermila y Sinamber, que está a punto de morir. Él le contará a su amada lo que realmente ha sucedido y le revelará quienes son los culpables. Se trata de una escena de gran dramatismo y lirismo, a través de los cuales es posible acercarse al dolor desesperado que los dos enamorados sienten, porque la muerte de Sinamber pronto los separará, rompiendo todo sueño de amor feliz.

613*Trance*: Último estado o tiempo de la vida, próximo a la muerte (*DA*).

	tú, Sinamber y remiso ⁶¹⁴ ? O no soy tu paraíso o estás de esta vida ausente.	2180
SINAMBER	Ermila, que fuiste mía.	
ERMILA	Altos dioses, ¿quién me llama? ¿Es la voz del que me ama?	
SINAMBER	Ermila, que fuiste mía.	2185
ERMILA	Esta, cielo poderoso, ¿no es la voz de mi alegría?	
SINAMBER	Ermila, que fuiste mía, yo soy Sinamber tu espejo.	
ERMILA	Santo Júpiter, ¿qué es esto que la sangre se me corta?	2190
SINAMBER	Vengar, Ermila, te importa mi arrebato y sin presto que ya no podrás más ver a tu Sinamber con vida que en la tierra aborrecida no hay jamás atrás volver. Pensaba yo contigo, Ermila, gozarme en este jardín, mas ya del hilado al fin llegó quien las vidas hila ⁶¹⁵ . Menos vivo que difunto está ya tu dulce amante, la princesa y Belerante me trajeron a este punto. Padre e hija causa fueron que esta noche me acabase y en este jardín quedase donde sepulcro me dieron. No está de tí cuatro pasos tu esposo desposado, ya aquí de tu enamorado se hielan los miembros lasos ⁶¹⁶ .	2195
		2200
		2205
		2210
ERMILA	¡Ay, esposo de mi alma!	

614*Remiso*: Inactivo, desanimado (*DA*).

615*Quien...hila*: Hace referencia a las tres Moiras.

616*Lasos*: Cansados (*DA*).

	¿Dónde estás? ¿En cuál lugar yace el cuerpo singular que ganó a todos la palma ⁶¹⁷ ? ¿No respondes? ¿Qué es la causa? ¿Rendiste ya el alma mía? ¿O la sangre helada y fría tu enmudecimiento causa?	2215 2220
	¡Ay dónde te hallare, sino me dices la parte en que estás! ¿Cómo hallarte esposo mío, pobre?	2225
SINAMBER	¡Ay, Ermila de mis ojos! en el cóncavo que hace la anoria tu esposo yace, en ella están tus despojos.	
ERMILA	Cielos, ¿qué oigo? ¿Y no te ahogas?	2230
SINAMBER	No, que aunque me echaron dentro antes de llegar al centro me detuvieron las sogas ⁶¹⁸ : en ellas estoy pendiente.	
ERMILA	¿Puedes por ellas subir?	2235
SINAMBER	Si tú tirases, salir creo podré fácilmente.	
ERMILA	Bien vengáis, esposo mío, el hermoso en todo el mundo, el que no tuvo segundo en gracia, donaire y brío. ¿Quién os hirió tan cruelmente? Mi bien ¿no me habláis? ¿Quién tulló ⁶¹⁹ vuestra lengua? ¡Ay! Ni se hulle, ni abre los ojos, ni siente.	2240
SINAMBER	Deja, Ermila, los desmayos, bastame que yo padezca sin que mi tormento crezca. No viendo a ese sol los rayos, déjame esos ojos ver que alguna vez me vi,	2245 2250

617*Palma*: La gloria.

618*Sogas*: Cuerdas gruesas de esparto (*DA*).

619*Tulló*: Quitó (del latín «tollere»).

	<p>por los cuales me perdí, si ganarme fue perder. ¡Ay! A los dioses querida y dulce esposa fiel, que ya la parca cruel corta el hilo de mi vida.</p>	2255
ERMILA	<p>¿No me dices cuál tan presto fue de tu muerte el enredo?</p>	
SINAMBER	<p>Ay, Ermila, que no puedo.</p>	
ERMILA	<p>¡Ay, sol! Ya estáis puesto. ¡Ay, Sinamber, dulce amigo! ¡Ay, mi dulce Sinamber! Que ya no te puedo ver en este vergel conmigo...</p>	2260
	<p>¿Estas son las dulces bodas que contigo yo esperaba y con que me conortaba son las esperanzas todas?</p>	2265
	<p>¿Estos son los desposorios y los dulces premios suyos que yo pretendía tuyos resueltos en mortuorios?</p>	2270
	<p>¿Este es el dulce vergel que me prometió dulzura y alma y cuerpo su amargura me tiene llenos de hiel?</p>	2275
	<p>¿Esta es la dichosa suerte que esperaba y la fortuna de los cuernos de la luna la arrojó a los de la muerte?</p>	2280
	<p>¿Esta es, Sinamber, tu Ermila? ¿Tu fin, tu descanso y palma? No, que ya le arranca el alma quien las vidas despabila.</p>	
	<p><i>Desmáyase y vuelta en sí, dice</i></p>	
	<p>No atribuyas, dulce amor este mi desmayo vil a corazón mujeril que no nació de pavor; a piedad le atribuye que aunque yo una tigre fuera, libre no me permitiera</p>	2285
		2290

de dolor quien me destruye.
 Que esos ojos que yo vi
 cuales dos fulgentes soles
 en mí, bordando arrebolea⁶²⁰ 2295
 ¿cómo puedo ver así?:
 sienes y frente cuál cielo,
 serenas, ver amarillas
 y las rosadas mejillas
 pálidas del mortal hielo. 2300
 Los rubíes de los labios
 de color cárdena⁶²¹ y negra
 ¿y viendo que hay quien se alegra
 de tan crueles agravios⁶²²?
 ¡Oh, bien mío! Quizá pudiera, 2305
 satisfaciendo su rabia,
 dar la muerte a toda Arabia
 que es poco: hija y rey muera.
 ¿No os dio mancilla⁶²³, crueles,
 cortar mi bien en agraz⁶²⁴? 2310
 ¿Quisistes que esta solaz
 hallase en vuestros vergeles?
 Yo os daré a beber la hiel
 y ponzoña⁶²⁵ que me distes
 y serán los vuestros, tristes, 2315
 como mi gozo es cruel.
 Que su vida, aunque era una,
 valía las vuestras dos,
 mas permitirá algún dios
 por una os quede ninguna⁶²⁶. 2320
 En tanto, mi dulce amigo,
 será mi huesped y esposo,
 ya mi lecho tenebroso
 irás ahora conmigo.
 Poseed este bien brazos, 2325
 mortal, y a vos os culpado
 que en vida su propiedad
 no ganastes con abrazos.
 Llevadlo a la triste cama

620 *Arreboles*: Color rojo, especialmente el de las nubes iluminadas por los rayos del sol (DA). Los ojos de Sinamber ilumina el rostro de Ermila como si fueran dos soles y la cara de la doncella se borda de rojo como las nubes.

621 *Cárdena*: Amorado (DA).

622 Ermila describe el cambio cromático que el rostro de Sinamber padece a medida que se muere.

623 *Mancilla*: Lástima (DA).

624 *En agraz*: Significa, metafóricamente, premaduramente. Dicho de los otros frutos: sin madurar (DA).

625 *La hiel y ponzoña*: Sustancias nocivas para la salud.

626 *Que...ninguna*: Ermila promete vengarse de Sinamber.

que no tuvo a Juno⁶²⁷ fausta,
mísera, amarga e infausta
de su desdichada dama.

2330

Llévase a SINAMBER y acábase jornada segunda y acto tercero.

Aquí el Entreacto segundo.

⁶²⁷*Juno*: Era también la protectora del matrimonio, en este caso ha sido infausta porque no habrá ninguna boda entre Ermila y Sinamber.

ENTREACTO SEGUNDO⁶²⁸
de las primera parte
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Salen AGLAYA, tuerta, TALÍA y EUFROSINA, ciegas, con tres muletas y muchos harapos a un balcón. Y BACO POLTRÓN, viejo ridículo, al teatro.

BACO Ocupad, hijas queridas, mis Gracias mohosas, ese balcón que, aunque pobre, no da la ventaja en integridad y castidad al de vuestra princesa Belidiana

Honestidad y hermosura,
belleza y honestidad,
nunca traban amistad.

Más espero en los dioses, que es, llegado el tiempo, que os habéis de desenmohecer, siendo hoy piedras movedizas para que ya no os cubra más moho. Entapizadle⁶²⁹, entapetadle⁶³⁰ con esa rica esfera de juncos, preciosa alhaja de vuestros abuelos sobre esotra⁶³¹, que para ser de las finas de Esparta, tiene andado el medio camino. Pues, es de esparto ya más de cien años que la comenzaron a adelgazar los huesos de vuestros antepasados, de los cuales ambas piezas con esos tres cojines triperos fueron mi mayor herencia y vosotras, de más de ser dulce memoria, serán aumento de vuestras dotes con el tapetillo de Babilonia que, aunque traidillo, será mejora de Aglaya, que no quiere ser esterada⁶³², que ya vuestros seis pretendientes y opositores a vuestras bodas nochales⁶³³, quieren entrar en el palenque. Interponed, hijas mías, y de la descarriada⁶³⁴ narigona⁶³⁵, con toda mesura este gozo a vuestros cuidados, para que vuestros ánimos puedan sufrir y expugnar los trabajos con animosidad fuerte y varonil. Haced como hijas de tal madre que se pueda decir de vosotras «bien haya quien a los suyos parece⁶³⁶» y «de buena planta tu viña y de buena madre toma la hija⁶³⁷». Aprended, hijas, de mí la virtud y trabajo de vuestra madre, el

628 Sigue la acción del Entracto I.

629 *Entapizadle*: Tapizar (DA).

630 *Entapetadle*: Viene de «Tapete» y es un sinónimo de «Entapizadle».

631 *Esotra*: Esa otra.

632 *Esterada*: Viene del sustantivo «Ester», un tejido grueso de esparto, juncos, palma, etc., o formado por varias pleitas cosidas, que sirve para cubrir el suelo de las habitaciones y para otros usos (DA). Seguramente es cómico que Aglaya se tenga que cubrir con un material destinado especialmente al suelo.

633 *Nochales*: Probablemente sea un neologismo con el significado de «nocturnas».

634 *Descarriada*: Irrazonable.

635 *Narigona*: Con una grande nariz. Ya sabemos que las tres gracias mohosas son una parodia de las hermosas gracias mitológicas.

636 *Bien...parece*: Se elogia a quienes no desmerecen con sus acciones la buena fama de sus ascendientes. Se dice también «Honra merece quien a los suyos se parece» (*Refr. Mult. CVC*).

637 *De...hija*: El refrán original es «De buena vid planta la viña; de buena madre toma la hija». Significa que al igual que unas buenas semillas favorecen el crecimiento de una planta vigorosa, una madre honrada criará a una buena hija. Se relaciona al refrán anterior; las tres gracias mohosas tienen que demostrar de estar a la altura de la madre.

alarde, fortuna y buena suerte. No ceséis de aprender siempre de ambos, que la vida sin doctrina es imagen de la muerte⁶³⁸. Yo doy muchas gracias a los dioses inmortales, que no habéis sido como las otras damas, que soberbias y desvanecidas de verse que los hombres se les humillan y llaman 'señoras' en llegado a los catorce años que se sienten casaderas⁶³⁹, luego se engrían y pavonean y el mayor cuidado que tienen es afeitarse⁶⁴⁰ y acicalarse y en esto ponen su esperanza y felicidad, ¡locas perdidas y sin juicio⁶⁴¹! ¡Oh, humilde fortuna! ¡Cómo eres más segura que la excelsa y encumbrada! ¡Oh, cómo está más segura la nave en el pequeño y manso río que en medio de las ondas y olas del alto mar! Mi bendición hayáis y la del cielo os cubra que tan graciosas y mohosas habéis sido, oh, hembras valerosas, dignas de sojuzgar reyes y monarcas y pelarles las barbas y darles de chapinazos⁶⁴², si tuviéades aptitud de poder calzar chapines con que se los diéades, mas esa ha sido mi desgracia y la vuestra, que vuestros pies de grullas⁶⁴³ no los admiten.

AGLAYA ¿Sabes ya nuestros seis pretendientes⁶⁴⁴, que primero han de tornear⁶⁴⁵ y luego han de luchar y últimamente han de justar poéticamente?

BACO Sí, hijas mías, ya saben que tú Aglayca⁶⁴⁶ quieres casar con el mejor tornero, y tú Eufrosinica con el mejor atleta y tú Talica con el más terso poeta.

AGLAYA ¿Yo tornero, padre? No, sino torneador que torne.

BACO Todos, hijas, tornean. Y no era malo un tornero que te hiciera y torneará una pierna de haya que te supliera esa muleta y hiciera otras dos para tus hermanas.

AGLAYA ¿Yo hayana⁶⁴⁷, padre? No por cierto, más quiero ser pigmea.

638*La...muerte*: No se ha encontrado ninguna referencia previa de la frase, parece una máxima que Feliciano quizás haya sacado de algún libro.

639*Casaderas*: Que está en edad de casarse (DA).

640*Afeitarse*: Adornarse.

641La autora pone en boca de Baco lo que ella misma piensa sobre las mujeres de su tiempo, es decir que eran superficiales, vacías y educadas para cuidar del hogar y de los hijos. Aquí Baco, en lugar de ser un hombre apático y flojo («poltrón»), saca su carácter y les empuja a sus hijas para que sean buenas mujeres, independientes, honradas y para que cultiven su inteligencia. Sin duda, el discurso de Baco choca con la realidad, porque las gracias mohosas no parecen ser muy listas, pero no es un caso que doña Feliciano haga hablar de eso a un personaje cómico: el resultado es que sus palabras llaman más la atención del público y pueden despertar una reflexión sobre el papel de las mujeres del siglo XVII.

642*Chapinazos*: Golpe dado con un chapín (DA).

643*De grullas*: Ave zancuda de gran tamaño, de patas y cuello largos, con plumaje gris en el cuerpo, y negro y blanco en la cabeza y el cuello, que cuando vuela emite un graznido muy sonoro, y que suele mantenerse sobre un pie cuando se posa (DA).

644*Pretendentes*: Pretendientes (DA).

645*Han de tornear*: Se hace referencia al combate en el torneo, pero según apuntan Doménech y González (1994) se produce también un juego de palabras porque el tornero es quien hace obras en el torno y no quien gana un torneo. En el caso de un convento, donde la *Tragicomedia* se tuviera que representar, la tornera era la monja destinada para servir en el torno (DA).

646*Aglayca*: Diminitivo de Aglaya utilizado cariñosamente por su padre Baco.

647*Hayana*: Una mujer con pierna de haya, pero también «jayana», el femenino de jayán (persona de gran estatura) si se considera la contraposición con 'pigmea'. Eso porque 'hayana' pronunciado con *h* aspirada según el habla andaluza equivale a «jayana» (Doménech y González, 1994). Se excluye por

EUFROSINA ¿Yo atleta, padre? No quiero, sino un buen luchador. ¿Yo, cuarta furia infernal, hermana de Aleto, Tesifone y Megera⁶⁴⁸?

BACO Calla, boba, que a los luchadores llaman atletas, porque van a la lucha aleando con las de los brazos, extendidas como los gallos⁶⁴⁹.

TALÍA Yo, padre mío, más quiero asno que me lleve, que caballo que me derreque⁶⁵⁰. Más quiero un poeta jumental, que sea un pedazo de asno, que un caballero que quiera ser el caballo Pegaso⁶⁵¹ y llevarme volando por las nubes y venga a dar con ambos en las caballerizas de los caballos del sol, que nos quiten toda la poesía a bocados y coces. Menos quiero torneador, ni luchador, sino un donoso poeta borriquillo, que no levante las manos del suelo, porque no me las ponga en la cabeza. Torneen y luchen los de mis hermanas, que yo quiero que mis Gracias mohosas celebren solamente poetas juguetoncillos. Que no me descalabren con sus herraduras, quieran a las pegaseas⁶⁵² aplicadas con pegostes⁶⁵³ para perderle con ellas de vista.

BACO Silencio, hijas, que vienen ya los torneantes, luchantes y poetizantes.

2

Salen los seis del primero entreacto, con broqueles⁶⁵⁴ de corchos y espadas de palo, y lanzas de cañas verdes, armados a lo ridículo. Tres con sus padrinos por una puerta y tres con los suyos por otra. Y hacen sus galanterías, cojeando y dando caídas.

BACO ¡Oh, qué vistosos han entrado los unos y los otros! No hay más que desear en todo el mundo. ¡Dichosas hijas mías, vosotras que nacistes para tan singulares empleos! ¡Oh, qué verdadero refrán! Cuando nace la escoba, nace el asno que la roba⁶⁵⁵.

sus características que las tres Gracias mohosas hablen en castellano puro.

648*Aleto...Megera*: Otro juego de palabra que se produce a causa del habla andaluza: «atleta», pronunciado [aleta] por la asimilación de la «t» a la consonante que sigue, sería el femenino de Aleto. Sin embargo Aleto ya es un nombre femenino porque era una de las tres Furias, símbolo de la venganza, junto a Tesifone y Megera.

649*Gallos*: Cómica explicación del significado de 'atleta', siempre teniendo en cuenta de la pronunciación andaluza.

650*Más...derreque*: Refrán. «Mejor es contentarse con un mediano estado seguro, que aspirar al peligro de los grandes puestos» (COV). En este caso, la gracia mohosa prefiere a un hombre sencillo que a un caballero.

651*Pegaso*: Símbolo barroco de la inspiración poética. Talía prefiere a un poeta mediocre pero que la trate bien a alguien que sabe componer versos excelentes pero que no respeta a su esposa. De nuevo Feliciano pone en boca de sus personajes lo que ella piensa sobre la sociedad y las relaciones. Además, nótese cómo cada una de las tres Gracias mohosas sabe perfectamente qué tipo de hombre desea.

652*Pegaseas*: Perteneciente o relativo al caballo mitológico Pegaso (DA).

653*Pegostes*: Porción de algo espeso y pegajoso (DA).

654*Broqueles*: Escudo pequeño de madera o corcho (DA).

655*Cuando...roba*: Refrán. «Ninguno es tan feo ni tan pobre que no halle su igual con quien acomodarse» (COV).

AGLAYA ¡Dichosos ellos, padre, que nacieron para tan alta empresa! A quien Dios quiere bien, la casa le sabe⁶⁵⁶.

BACO No os ha querido mal, aunque os ha sabido la casa y el hogar.

PADRINOS Valerosos caballeros, el campo y el sol están fielmente partidos. Solo resta, intrépidos ahijados, que mostréis vuestro valeroso valor.

LOS OTROS Solo resta, valerosos ahijados nuestros, mostréis el vuestro con ánimos de valerosos gallos, no haya entre vosotros alguna gallina.

Corren sus cañas, y quiebranlas, y sacan sus espadas y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los levantan.

BACO Valerosamente habéis, hijos míos, todos seis torneado. Bien habéis torneado por vuestra honra. Solo falta que Aglaya juzgue cuál debe llevar el pres⁶⁵⁷, pues es justo que a quien duele la muela, esa se la saque⁶⁵⁸.

AGLAYA Padre mío, dice otro refrán que a quien dieron a escoger, dieron qué entender⁶⁵⁹. La verdad es que a mí me duele y dolerá mucho más sacarme cinco muelas de las seis que me rodean. Y así soy de parecer, que todas seis amuelen mis filos⁶⁶⁰. Y en esta conformidad diré de el que soy con vuestra licencia a estos caballeros.

BACO Decidlo libremente, hija mía, que más vale vergüenza en cara que mancilla en corazón⁶⁶¹.

AGLAYA Digo pues, señores, que todos seis habéis andado valerosos caballeros y todos seis sois dignos y merecedores de esta vuestra caballa, por quien habéis tan valientemente lidiado. En igual grado os quiero a todos, no es razón, que yo haga agravio a ninguno de tales campeones⁶⁶². A todos seis os admito por míos por semanas, porque ninguno pueda quedar quejoso.

BACO ¡Ay, hija mía! ¿Bígama queréis ser? ¿Dos, tres veces queréis ser gama⁶⁶³?

656A...*sabe*: «Al bueno, aunque esté arrinconado, Dios le busca, cuando al servicio suyo conviene» (COV). Aquí significa que los pretendientes estaban “destinados” a luchar por las tres Gracias mohosas y que los tres tienen mucha suerte en casarse con ellas.

657*Pres*: Prez, es decir la fama. O es un error o bien puede depender del seseo de Feliciano.

658A...*saque*: Refrán. Los pretendientes están deseando saber la decisión de Aglaya.

659A *quien...entender*: Refrán que se refiere al libre albedrío y que en el momento en que se toma una decisión es porque se ha reflexionado antes.

660*Filos*: Arista o borde agudo de un instrumento cortante (DA). Nótese el juego de palabras entre «muelas» y «amuelen». Aglaya no sabe a quién elegir porque todos seis los pretendientes han despertado su atención («amuelen mis filos»).

661*Más...corazón*: Refrán. Mejor ser sinceros y decir cómo están las cosas que guardar la verdad para luego arrepentirse.

662*Campiones*: Desus. Campeones (DA).

663*Gama*: Hembra del gamo y otro juego de palabra con 'bígama'.

AGLAYA No padre, sino con seis gamos quiero correr como gama.

BACO No, hija mía, no es razón que vos introduzáis⁶⁶⁴ en el mundo la bigamia en las mujeres, que seréis peor que la reina Semíramis⁶⁶⁵, que aunque tuvo muchos hombres, no fueron muchos matrimonios.

TALÍA No, hermana mía, ni nosotras lo permitiremos, sino consentís que también se casen todos con nosotras.

AGLAYA ¿No dijistéis vos, hermana, que no queréis torneadores, ni luchadores?

TALÍA ¿No habéis vos oído decir que boca que dijo de no, dice de sí⁶⁶⁶?

EUFROSINA Mal año, hermana Aglaya, vos os los queráis a todos seis y que nosotras enviudásemos antes de casar y se dijese por nosotras:

Las más bellas ninfas
de aqueste lugar,
hoy viudas y solas
y ayer por casar.
Dejadnos llorar
a orillas del mar⁶⁶⁷.

Ni aún yo admito el pato, que Talía admite, que es peor que pato de agua, que todos seis sean comunes de lastres, antes cuando viese de haber ella comunidad había de ser solamente en mi favor y no en más: y así la redarguyo⁶⁶⁸ de falta civilmente.

BACO Bueno, hijas mías, bien os ha contentado a todas el refrán que dice 'partir como hermanos, lo mío, mío, lo tuyo de entrambos'⁶⁶⁹.

PADRINO Por cierto, muy bueno es que al cabo de haber estos seis caballeros, molídose a cañazos y palos, quieran estas ninfas molerlos de nuevo a palas a todos seis, y rechazarlos de aquí para allí, como si fueran pelotas de viento, no siendo Palas Minerva⁶⁷⁰ ninguna de todas ellas, y quieran ser, *in solidum*⁶⁷¹ señoras de todos ellos. ¡Eso sería la confusión de Babilonia!

664 *Introduzáis*: Forma arcaica de «introduzáis».

665 *Semíramis*: Reina de Asiria y Babilonia, donde hizo construir los jardines colgantes (*Treccani*).

666 *Boca...sí*: Refrán que indica la incoherencia que a veces hay entre lo que se dice y lo que se piensa.

667 Es una adaptación del romancillo-letrilla de Góngora compuesto en 1580, que citamos a continuación:

«La más bella niña/De nuestro lugar,/Hoy viuda y sola /Y ayer por casar,/Viendo que sus ojos/A la guerra van,/A su madre dice,/Que escucha su mal:/Dejadme llorar /Orillas del mar.»

668 *Redarguyo*: Convertir el argumento contra quien lo hace (*DA*). La autora emplea constantemente un lenguaje muy culto e inapropiado para estos personajes, marcando la comicidad.

669 *Partir...entrambos*: Lo que es del otro se comparte. Las tres hermanas acaban compartiéndose los amantes.

670 *Palas Minerva*: Diosa de la sabiduría y virgen, lo que las tres Gracias no son. Nótese el juego de palabra entre «palas» y «Palas», el atribuido a Minerva.

671 *In solidum*: De firme.

BACO Señores y hijos míos, elegir⁶⁷² una mujer un hombre entre seis medios hombres, que todos le han agradado, dificultosísimo me parece sin mucha deliberación. Mayormente que tantas controversias y miscelañas⁶⁷³ como se han atravesado, tienen turbada a mí, Aglaya. Prosígase la lucha, mientras ella decide esta cuestión en la cancelaría⁶⁷⁴ de su memoria, entendimiento y voluntad de donde ha de manar tan celebre decisión.

PANCAYA Bien dicho, por cierto, porque cosa tan nueva y desusada es justo que se decida por las antiguas decisiones de Rota⁶⁷⁵, tan rota como hoy esta madama Aglaya, su toca, gorguera y saya⁶⁷⁶.

ORFEO Con la cuales por la playa puedes buscar la gandaya⁶⁷⁷.

ANFIÓN Pescada, corvina y raya⁶⁷⁸.

SABÁ Lúchese, pues.

NISA ¡Lúchese!

TODOS ¡Lúchese!

BACO Tres a tres, por la orden del torneo, solamente dos levadicas con gentil donaire y gracia. Maravillosamente lo han hecho, que todos seis, unánimes y conformes, han dado sus chaparrazos⁶⁷⁹ y besado la summa arena. Ea, hija Eufrosina, escoged el que os ha parecido más gentil luchador.

EUFROSINA Señor padre, todos han luchado valientemente con la misma palestra, no hallo superioridad en ninguno. Yo me ratifico en lo dicho y los quiero a todos seis.

BACO Eso no, hija mía, que será poligamia de gamos y gamas.

AGLAYA ¡Mal año, Eufrosina! ¿Vos también queréis ser gama de seis gamos? No os veréis vos en esos seis espejos.

EUFROSINA Quiero pasar por la partición de señor padre.

672*Eligir*: Desus. Elegir (DA).

673*Miscelañas*: Misceláneas.

674*Cancelaría*: Se habrá notado la presencia de algunos términos del mundo forense, al cual pertenecía el segundo marido de la autora, don León Garavito.

675*Rota*: Es el tribunal de apelación de la Santa Sede. Es muy cómico (y escandaloso) que se remita a ese tribunal para una cuestión de matrimonio con seis hombres.

676*Toca, gorguera y saya*: Elementos de la vestimenta femenina. La toca era una tela con la que se cubría la cabeza, la gorguera era un adorno del cuello de lienzo plegado y la saya era la falda (DA).

677*Gandaya*: Ociosidad (DA).

678*Pescada, corvina y raya*: Tal y como subrayan Doménech y González (1994), estas rimas no tienen ningún sentido, sino que son un mero juego de palabras típico en el barroco.

679*Chaparrazos*: Abundancia (DA).

TALÍA ¡Malos días y malas noches! Vos, Eufrosina, ¿queréis tener maridos sexgémios⁶⁸⁰? El cielo no tiene más de un Géminis. Ea, venga mi justa literaria, que primero quiero yo escoger a mi poeta, o poetas, que más me agraderen. Comiencen por las seguidillas que son más fáciles y más comestibles y han de ser todas loando, mis bellos y rasgados ojos.

ANFIÓN Comiencen como príncipe de los poetas, porque vean cuán grande repentino soy:
Lavadera mía, dame un ojo claro
Que me tienes ya ha días enjabonado.

BACO Maravillosa, ¡otro!

ORFEO Lavadera mía, dame dos ojos
Que serán bien claros, pues lo está del todo.

BACO Convenientísima, ¡otro!

PANCAYA Tus ojos y los míos, bella Talía
Los podemos jugar a la primera quínola⁶⁸¹.

BACO Concerniente, ¡otro!

SABÁ En tu rostro parecen tus zarcos⁶⁸² ojos
Como en el de la tierra dos secos hongos.

BACO Singular, ¡otro!

AGLAYA Talía de mi talle, si ojos tales tienes
Que talla ni alcarraza⁶⁸³ tales los tiene.

BACO Elegantemente jugó del vocablo, ¡otro!

NISA A la margen Talía pon de mi cara
Esos ojos rasgados que me la rasgan.

BACO No hay más que pedir.

TALÍA Las seguidas⁶⁸⁴ me ha seguido bien, glósenme ahora esta canción ajena:
“De tres hermanas que veo,
herido y preso de amor,

680*Sexéminos*: Neologismo que significaría «séxtuple» para el juego de palabra con Géminis.

681*Quínola*: Juego de naipes cuyo lance principal era la quínola y consistía en reunir cuatro cartas de un palo, ganando, cuando había más de un jugador que la conseguía, aquel que sumaba más puntos (DA).

682*Zarcos*: De color azul claro (DA).

683*Alcarraza*: Vasija de arcilla (DA).

684*Seguidas*: Debería haber dicho «seguidillas», es que realmente no sabe lo que son. Se mezcla cómicamente el juego de palabras con la ignorancia de la Gracia mohosa.

me siento de la menor.”

PANCAYA Va de glosa:

De las tres Gracias mohosas
el moho que más me cuadra
es el de las más cachorra⁶⁸⁵,
que más me maulla y ladra.
Contra mí marchó la escuadra
de todas tres y el arpón
me arpó⁶⁸⁶ de la menor.

SABÁ Chabacana⁶⁸⁷. Esta es sublime:

De las tres Gracias mohinas
por mehindad y por moho,
por ser polla entre gallinas,
la menor, ya ronca, escojo.
Ojo a ella, que del ojo
me hice, y hecho carbón
me siento de la menor.

ANGA Mala. Esta sí:

Aglaya, Talía, Eufrosina
me tienen muerto de amores.
Tiéненme ya en la cocina
espetado en asadores:
en ellos tomo sudores,
y el fuego consumidor
me gasta de la menor.

NISA Peor. Esta sí, esta sí:

Eufrosina, Talía, Aglaya,
las tres grasas⁶⁸⁸ engrasado
me tienen, y dan la vaya⁶⁸⁹
por verme sopidorado⁶⁹⁰.
Parezco capón⁶⁹¹ asado;
pero con mayor ardor
me siento de la menor.

685 *Cachorra*: Porque es la hermana menor.

686 *Me arpó*: Arañar o rasgar con las uñas (DA). Es decir que Pancaya se ha enamorado de la hermana menor. Se ha lanzado un arpón en lugar de las flechas de Cupido.

687 *Chabacana*: De mal gusto (DA).

688 *Las tres grasas*: Juego de palabra entre «gracias» y lo que físicamente ellas son, gordas.

689 *Dar la vaya*: Burla o mofa que se hace de uno (DA).

690 *Sopidorado*: Remitimos a la explicación de Doménech y González (1994): Adjetivo creado por la autora a partir de «sopa dorada».

691 *Capón*: Pollo que se castra cuando es pequeño, y se ceba para comerlo (DA). Nisa se define así porque el amor por Talía está ardiendo dentro de su pecho. Por supuesto, son todas metáforas grotescas que tienen que ver con el lenguaje amoroso trovadoresco.

ORFEO Pésima. Oigan la mía, que
es como una pócima:
Aunque Aglaya tenga algalia⁶⁹²
y Eufrosina dé resina,
no hay en España, ni Italia
tal ambar como Talía.
Sea fénix o arpía
que yo hecho diaquilón⁶⁹³
me siento de la menor.

ANFIÓN Andad, compañero, que sois un boticario. Esta sí, que remata la justa y gana el premio:
Gracias cubiertas de moho
el moho quitaros quiero.
La que me hiciere de ojo,
tendrá en mí hijos de ollero⁶⁹⁴.
Empero a velas y remos
navegaré el mar de amor
con Talía la menor.
No hay más que desear en toda la Heliconia⁶⁹⁵.

BACO Más, más hay que desear, que es el fallo de la falaz poetisa.

TALÍA No permitan los dioses, padre mío, que yo haga agravio a ninguno de tan divinos poetas, padre mío Baco Poltrón, por lo que tienen de tus vidueños⁶⁹⁶, los quiero a todos.

BACO Pues no permitan ni consientan los dioses del cielo, de la tierra, del infierno, que yo agravié a poetas tan bacunos. Yo quiero que ninguno sea desechado.
Valgan todos o por testamento o por codicilos⁶⁹⁷.

AGLAYA ¡Mal año, malos meses, hermana Talía! ¿Tú con seis maridos y nosotras a diente⁶⁹⁸?

692*Algalia*: Sustancia untuosa que se emplea en perfumería (DA).

693*Diaquilón*: Ungüento con que se hacen emplastos para ablandar las heridas (DA). Lo que Orfeo dice no tiene ningún sentido, son juegos de palabras que quieren satisfacer el gusto barroco.

694*Ollero*: Fabricante o vendedor de ollas (DA).

695*Heliconia*: El monte donde se reunían las Musas.

696*Vidueños*: Casta o variedad de vid (DA).

697*Testamento o por codicilos*: Dos tipos de documentos notariales. El testamento es la declaración que de su última voluntad hace alguien, disponiendo de bienes y de asuntos que le atañen para después de su muerte (DA), mientras que un codicilo es toda disposición de última voluntad que no contiene la institución del heredero y que puede otorgarse en ausencia de testamento o como complemento de él (DA).

698*A diente*: Estar a diente, es decir en ayuna, con hambre. Parece que los pretendientes quieren todos a Talía, dejando a las demás insatisfechas.

EUFROSINA ¡Mal año, malos meses, malas semanas, malos días, malas noches, malas madrugadas, malas horas, malos cuartos, malos segundos, malos minutos, malos instantes!

ORFEO Ténganse, señoras Gracias, pluscuamciviles⁶⁹⁹ y más que mohosas; no sean tan arrosméticas⁷⁰⁰ de los tiempos; no nos quieran dividir en átomos y darnos vidas por ellos. Yo, por mí, y como marido y conjunta persona de todas tres, y como consaguíneo y conjunto de todos cinco, y como un sexto de todos seis, quiero y requiero y protesto que todos seis unánimes y conformes, seamos maridos de todas tres. Y las dichas todas tres, de mancomún y a voz de una y cada una por sí, y por el todo, *in solidum*, renunciando las leyes de todos los reyes de Arabia y de la mancomunidad, sean esposas y mujeres y matronas y madres de familias de todos seis, renunciadas todas las leyes de la división como en ellas se contiene. Y sobre este artículo, pido ante todas cosas debido pronunciamiento, y que no me corra término hasta que sobre él haya cola juzgada⁷⁰¹. Porque de tal manera debo amar a mis amigos, y ser bueno a los buenos, que me sea mayor amigo a mí y no me sigan malos daños⁷⁰².

BACO ¡Oh, gran bontà di cavallieri antiqui⁷⁰³! ¡Oh, facilidad y morigeración de buenos amigos, que pudiendo vencer, ceden a los sodales⁷⁰⁴, que se vencen con dulzura y blancura más fácilmente!

PANCAYA Acepto las estipulaciones de todas tres.

TALÍA Y yo las de todos seis, con licencia de mi señor padre.

BACO Por solo esa mohosa gracia, hija mía, redrojo⁷⁰⁵ mío, cuando no tuvieras otras mil gracias, merecías ser pollígama⁷⁰⁶ de todos seis pollígamos. Yo como padre dispenso contigo y con ellos.

AGLAYA ¡Malos años, si la dispensación no se entiende también conmigo!

EUFROSINA Y si todos seis gamos no son también míos.

699*Pluscuamciviles*: Neologismo inventado por la autora uniendo el latín «plus» con el castellano «que civiles». En *DA* ponen un significado también desusado de «civil», es decir «ruin, mezquino» que desde luego contrasta con el significado mayormente conocido. Esto contribuye a crear comicidad.

700*Arrosméticas*: Puede que se entienda 'aritméticas' ya que se habla de la división del tiempo (Doménech y González, 1994).

701*Ténganse...juzgada*: Se trata de una parodia de lo que se solía escribir en las cartas notariales.

702Nótese la naturaleza jurídica y notarial de esta declaración, tal y como ya hemos encontrado a lo largo de la *Tragicomedia*. La profesión de abogado del segundo marido León de Garavito sin duda tiene que ver con el dominio de esta tipología de lenguaje, el cual resulta muy cómico en este contexto.

703*¡Oh...antiqui!*: Cita del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto [canto I, 22]. Los caballeros Rinaldo y Ferrau luchan ambos por Angélica, pero deciden deponer las armas para ayudarse el uno con el otro. La exclamación es irónica porque la tregua se da para lograr el objeto del deseo y no en nombre de una virtud caballeresca.

704*Sodales*: Palabra latina que significa «compañero».

705*Redrojo*: Cada uno de los racimos pequeños que van dejando atrás los vendimiadores (*DA*). Si Baco es el dios del vino, sus hijas serán los redrojos.

706*Pollígama*: Combinación entre 'polígama' y 'pollo', de claro sentido cómico.

BACO Pues, bobillas y bobillos, ¿había yo de hacer y ser agravio a ninguna y esa injuria a ninguna? Ea, dad os todas y todos las manos con la bendición de los dioses y la mía. Tened, ¡con qué facilidad os queríades papar dieciocho bigamias! Tres veces seis, diez y ocho tantas son. Esperad, que es menester que entendáis primero la suma ventura, que todos habéis tenido en casar con vuestros iguales, que es la suerte más felice de los casamientos. El valor del hombre, en el cuerpo y en el ánimo se asienta. El ánimo debe mandar y el cuerpo obedecer. El uno tenemos común con los dioses, el otro con las bestias. Tontería y locura es anteponer la hermosura y dotes del cuerpo a los dotes y hermosura del ánimo⁷⁰⁷. No menor locura es preferir los ejercicios y fuerzas del cuerpo a los ejercicios y fuerzas del ánimo. Mas es la muy mayor emplear los ejercicios y fuerzas del uno y del otro con tanto cuidado y diligencia en regalo, fausto y gala, debiendo contentarse el hombre con solo conservar la salud del cuerpo. ¡Oh hijos y hijas mías, qué prudentes habéis sido en buscar y preferir el valor de los ánimos y no darseos nada de la hermosura y gentileza de los cuerpos, y en haber solamente querido una tan honesta pasadía⁷⁰⁸, que tasadamente os subministrara el cotidiano sustento y vestido y tegumento⁷⁰⁹ de ellos! Habéis merecido, hijas, por vuestra discreción, el valor de los ánimos generosos de estos mendigos caballeros. Y vosotros, ¡oh, dignos yernos míos poltronicos⁷¹⁰! habéis merecido por vuestra sabiduría la hermosura y belleza interior⁷¹¹ de las almas de estas palomicas sin hiel. Y pues los unos y los otros no habéis reparado en algunas invisibles y visibles tachas de vuestros cuerpos, con razón os puede llamar toda Arabia 'los sabios mendigos' y 'las mohosas sabias'. Pues es cierto que, moralmente hablando, no hay bestia sin tachas, ni baúl, ni arca ensayada sin tachuolas⁷¹². ¡Ea, hijos queridos, celebrad vuestras bodas! Dad os las manos y las voluntades y hacedme abuelo de diez ocho nietos⁷¹³, a nieto por matrimonio, con mi bendición y de Juno, Venús y Himeneo y los demás dioses.

PADRINO ¡Para en uno son!

OTROS PADRINOS ¡Para en uno son!

707Nótese la profundidad de este discurso en boca de un personaje tan ridículo. Este contraste provoca la reflexión del público que se para a pensar en lo que está diciendo.

708*Pasadía*: Renta suficiente para mantenerse y pasar la vida (*DA*).

709*Tegumento*: Del latín «*tegumentum*», lo que cubre (Maldonado, Millán, 2006).

710*Poltronicos*: Los seis pretendientes, al convertirse en yernos de Baco Poltrón, adquieren el cariñoso apodo de 'poltronicos'.

711*Belleza interior*: No podría que ser otra, aunque la belleza es muy subjetiva. Pero en este caso, siendo las Gracias mohosas deformes, la belleza se encuentra en su interior. Sin embargo, «preferir la belleza del alma a la del cuerpo es una enseñanza platónica retomada por los emblemistas de la época como Diego de Saavedra Fajardo: “La belleza del cuerpo es un viajero que pasa, pero la del alma es un amigo que se queda.”» (De la Rosa, 2009, 203).

712*No hay...tachuolas*: Es decir, que nadie es perfecto. Los seis mendigos y las tres Gracias mohosas se gustan tal y como son.

713*Diez ocho nietos*: Será una familia muy numerosa, aunque sea claro el gusto cómico por los números. Sin embargo, estos personajes deformes y mutilados no parece que tengan problemas de fertilidad, contrariamente a la princesa Belidiana, bella pero estéril, según dice su marido Rogerio en la *Comedia* (vv. 386-390). «Irónicamente, la élite es estéril, mientras el pueblo bajo se recrea en el exceso y la procreación.» (Reina Ruiz, 2004, 672), no hay nada perfecto ni incompleto.

ORFEO Padre Baco, apoltronado,
todos seis somos contentos
de los ternos casamientos
de los sexmos desposados⁷¹⁴.
Los nietos diezochabados
tendrán todos a tres madres
y a seis valerosos padres,
y ciento y ocho bisnietos,
seiscientos tataranietos
con otros tantos compadres.

ANFIÓN Padre Baco, vino agro⁷¹⁵,
que es lo mismo que vinagre⁷¹⁶,
o vino que tiene madre,
haced aquí un gran milagro,
que lo flaco sea magro.
Y Aglaya y Talía, Eufrosina
todas juntas en cecina⁷¹⁷
celebren con sus seis gamos
los ternos y sexmos tálamos
del palacio a la cocina.

PANCAYA Padre Baco, suegro nuestro,
vinagrón de Gracias tres,
que las entregas a seis,
porque te den muchos sextos;
si eres amigo de pleitos,
y quieres pidan divorcios
de los diez y ocho consorcios
funda toda su justicia
en demandas de sevicia⁷¹⁸,
fingiendo diez y ocho abortos⁷¹⁹.

SABÁ Baco⁷²⁰, a quien llaman vinagre,
a diferencia de Baco,
suegro del que mató a Caco
y en el muslo de su padre

714*Sexmos desposados*: Cada Gracia se casa con cada uno de los pretendientes por un total de seis bodas.

715*Agro*: De sabor ácido (DA).

716*Vinagre*: Significa también persona de genio áspero y desapacible (DA).

717*Cecina*: Carne salada, enjuta y seca al aire, al sol o al humo (DA).

718*Sevicia*: Crueldad excesiva (DA).

719*Abortos*: Deformación de «aborto» para mantener la rima.

720*Baco*: Baco Poltrón no es el verdadero Baco al igual que las Gracias mohosas no son las bellas gracias mitológicas. Baco era hijo de Zeus y Semele, quien murió antes de dar a la luz. Así que Zeus se lo introdujo en su muslo para terminar el embarazo. Baco era también el suegro de Hércules, que mató a Caco (*Treccani*).

tuvo juntos padre y madre;
porque tus mohosas Gracias
no se vuelvan en desgracias,
yo y mis cinco compañeros
seremos los carniceros
de sus carnes flacas, lacias.

ANGA Ni quiero que tu vinagre
se convierta, Baco, en zupia⁷²¹
ni que tenga alguna lupia⁷²²
Aglaya o Talía usagre⁷²³;
ni que Eufrosina se almagre⁷²⁴
sino que tú y todas tres
seáis puros, ya a los seis
de cien arrobas vasijas
nos den tus mohosas hijas
y tú un gran tonel nos des.

NISA Ni yo quiero vinagrón
sino vinagre y vinagras,
sin lañas, gonces⁷²⁵, visagra
y sin diacatolicón⁷²⁶.
Porque un vinagre zupión
y zupias avinagradas,
aunque suegro y desposadas,
con desposadas y suegro,
azules y verdinegro,
harán muchas vinagradas.

BACO Maravillosos poetas no puedo dejar de imitaros, aunque sea en causa propia.
Con avinagradas tretas
he vencido hoy estas rifas
pues con mis tres alquitifas⁷²⁷
he mendrado seis poetas:
celebréense sus bodetas
de consuno⁷²⁸ en bodegones
con baile, vino y jamones
y canten sendos padrinos
con avinagrados vinos,
avinagradas canciones.

721 *Zupia*: Líquido de mal aspecto y sabor (DA).

722 *Lupia*: Bulto que se forma en el cuerpo humano (DA).

723 *Usagre*: Sarna, la afección cutánea contagiosa (DA).

724 *Se almagre*: Teñirse con almagre, marcarse (DA).

725 *Gonces*: Por goznes.

726 *Diacatolicón*: Poderosísimo purgante (DA).

727 *Alquitifas*: Tapete o alfombra fina (DA).

728 *De consuno*: En unión (DA).

PADRINOS (*cantando*) ¡Gócense desposados y desposadas, gócense los seis ninfos con sus seis Gracias!

TODOS (*cantando*) ¡Gócense desposados y desposadas, gócense los seis ninfos con sus seis Gracias!

PADRINOS (*cantando*) ¡Una Gracia a dos ninfos, los dos a una tórnense grullos⁷²⁹ ellos y ellas gamuzas⁷³⁰!

TODOS (*cantando*) ¡Una Gracia a dos ninfos, los dos a una tórnense grullos ellos y ellas gamuzas!
¡Gócense desposados y desposadas,
gócense los seis ninfos con sus seis Gracias!

Fin del Entreacto segundo de la Primera Parte

⁷²⁹Grullos: Caballos (*DA*).

⁷³⁰Gamuzas: Palabra que se relaciona con «gama», con la cual se ha definido a las Gracias a lo largo del Entreacto.

CORO DEL ACTO CUARTO

La soledad abrazando, huyendo la compañía, sobre tres años de ausencia propincuos de una olimpiada, miraba un chozno de Atlante, a quien del amor las viras ⁷³¹ el corazón traspasaron de Alfarache ⁷³² las reliquias.	5
De su alto y soberano muro y su alcázar las ruinas, por sus altivos palacios cardos, orozuz ⁷³³ y espinas. Los edificios famosos hechos olivar y viñas, mieses ⁷³⁴ de trigo y cebadas de yeros ⁷³⁵ y otras familias.	10
Por la rica calle Francos ⁷³⁶ serpientes y lagartijas, raposas, salamanquesas ⁷³⁷ zarzas, lagartos y víboras ⁷³⁸ .	15
Las altas torres famosas, cuevas de mil sabandijas ⁷³⁹ , nidos de grajos y tordos, búhos y aves rapiña.	20
De su claro padre Betis las altas vertientes mira, que por la otra banda riegan la dehesa de Sevilla;	25
y por aquella, a las faldas de Alfarache, se avecinan, y de su bella Diana a la apacible alcaría ⁷⁴⁰ .	30

FIN

731 *Viras*: Especie de flecha delgada y de punta muy aguda (DA). Está hablando del dios Cupido y sus flechas.

732 *Alfarache*: Zona situada en el área metropolitana de Sevilla.

733 *Orozuz*: El regaliz.

734 *Mieses*: Tiempos de la siega y cosecha (DA).

735 *Yeros*: Algarrobas (DA).

736 *Calle Francos*: Es una calle de Sevilla.

737 *Salamanquesas*: Personas astutas.

738 Este verso rompe con la rima del romance.

739 *Sabandijas*: Reptil; persona despreciable (DA).

740 *Alcaría*: Alquería, casa de labor, con finca agrícola, típica del Levante peninsular (DA). Está describiendo la huerta que tenía su padre.

JORNADA TERCERA
Y ACTO CUARTO
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Escena primera

ILEDA, BIRANO.

ILEDA	No puedo detenerme más, amigo, por alcanzar temprano la posada, pero direte ⁷⁴¹ en solas dos palabras: lo que con la arrogante princesilla ⁷⁴² me pasó en el entrego de la joyas, porque referir puedas a tu amo en qué estimó la loca el don precioso.	2335
BIRANO	Seráme alegre y apacible historia, mas en la narración no abrevies mucho que aún no amanece ⁷⁴³ y corta es la jornada.	2340
ILEDA	Holgárame poder ver tu Criselo para que confirmara mi sentencia, que es una loca aquella y arrogante, presuntuosa, ingrata, necia y vana ⁷⁴⁴ . O fuese porque todas estas partes que he referido tiene su luz bella, o porque juntamente es miserable y temió verse en lance ⁷⁴⁵ que le fuese forzoso repartir conmigo algunas, abriendo solamente el cofrecillo y vuelto a cerrar luego con presteza ⁷⁴⁶ mostrando recibir grande contento con las joyas a Ermila, su doncella. Mandó que las guardase en su recámara diciendo más despacio: “Verlas quiero que el Rey me está esperando con mi madre para ver el torneo. A vuestro hermano	2345 2350 2355

741Direte: Te diré.

742Arrogante princesilla: Belidiana.

743Aún no amanece: Indicación temporal: la acción se está desarrollando de noche.

744Es...vana: Ileda no tiene miedo a decir lo que piensa de la princesa.

745Lance: En esa ocasión (DA). Ileda se pregunta si la fría reacción de Belidiana ante las hoyas se debió a su personalidad o bien al hecho de que la princesa no quería compartir ese momento con ella.

746Presteza: Con rapidez (DA).

	que, si mal no me acuerdo, yo en diez años entrando había cuando ya preñada estaba Mirra del hermoso Adonis que el mismo año nació en que Belidiana y dentro de diez meses a Clarinda parió su madre y quince años cumplidos el hermano no tiene ⁷⁵⁶ .	2395
I LEDA	¿Es eso cierto? Pues, ¡tome! porque aprenda a corregirme y agradezca que a mano abierta y una sola fue y no le doy mil bofetadas.	2400
BIRANO	Mano divina, si a los hierros premio tan alto dais, errar quiero mil veces. ¡Oh, mano de alabastro y marfil bello ⁷⁵⁷ !	2405
I LEDA	¿Pues el cabello blanco no son años?	
BIRANO	¿Años, mi luz? Tú propia te condenas y tu mayor belleza menosprecias cuando ayer yo te hice este soneto por hermosura insigne los cabellos dije que tienes blancos, como es llano, que es la mejor color que tener pueden ⁷⁵⁸ .	2410
I LEDA	¿Mis cabellos? Amigo, no se excusa la sangre emparejaros, ¿mis cabellos?	
BIRANO	¡Ay, bella Ileda! cómo, aunque divina pesadilla, la mano en poco tienes.	2415
I LEDA	Es pesado el marfil y el alabastro ⁷⁵⁹ . ¿Mis cabellos? De tibar ⁷⁶⁰ y brocado ⁷⁶¹ los juzgo yo y de fino oro de Arabia. Veamos si el soneto más me agravia.	2420

756Birano reconstruye la edad anagráfica de Belidiana, Clarinda y Adonis, que tendrán todos menos de quince años.

757Ileda le pega un bofetón a Birano porque se ha atrevido a corregir sus suposiciones. Él está dispuesto a faltarle el respeto mil veces más si a cambio recibe bofetones de una mano tan pura como el alabastro y el marfil.

758Contrariamente a lo que Ileda creía, las canas no tienen que ver solo con la vejez, sino también con la pureza. Ella misma tiene el pelo blanco.

759Los bofetones de Ileda son fuertes porque el marfil y el alabastro, los materiales que para Birano componen sus manos, pesan mucho.

760*Tibar*: Oro puro (DA).

761*Brocado*: Tela entretejida con oro o plata (DA).

Lee:

“Blanco el color los dientes y cabello,
negros los ojos, las pestañas, cejas,
labios, uñas y dos rosas bermejas
naturaleza os dio, mi ídolo bello.

Largos cabellos, talle⁷⁶² del pie al cuello 2425
y manos, cortos dientes, pies y orejas,
delgados labios, dedos y criznejas⁷⁶³,
cintura estrecha y de la boca el sello.

Distantes las caderas, cejas, pecho,
cabeza, pechos y nariz pequeña 2430
hermosura perfecta consumada.

Peregrino milagro solo hecho
con vos mi luz y con la bella dueña
con el cojo herrero maridada⁷⁶⁴.”

Y dice:

ILEDA Por este te perdono. 2435

¡Cuánto agravio me has hecho! y por poeta
insigne te coronó
de esta guirnalda: aceta⁷⁶⁵,
de hiedra y lauro al lucido planeta⁷⁶⁶
y a los dioses, Birano, 2440
que detenerme más aquí no puedo
que me espera mi hermano.

BIRANO Por tuyo, Ileda, quedo.

ILEDA Que mi poeta seas te concedo.

BIRANO ¿Que te vas y no puedo 2445
detenerte?

ILEDA A los dioses mi alegría. *Vase.*

BIRANO ¿Que se me fue y me quedo?
¿Y es fuerza? Oh Ileda mía,
hermosa cuanto el sol del medio día.

762 *Talle*: Disposición o proporción del cuerpo humano (*DA*). Significa que el cuerpo de Ileda está bien proporcionado.

763 *Criznejas*: Trenza de cabellos (*DA*).

764 Este soneto celebra la insolita unión entre una dama y un hombre humilde y cojo, no un caballero.

765 *Aceta*: Agradable, bien recibido, admitido con gusto (*DA*).

766 Ileda le corona a Birano con una guirnalda de hiedra y lauro por su soneto delante de la Luna y de los dioses.

Oh, Ileda, Ileda hermosa 2450
¿por qué mis sienes del laurel ceñiste
corona victoriosa?
Que tú, Ileda, venciste
¿yo quedé en la palestra laso⁷⁶⁷ y triste⁷⁶⁸?

Sale la princesa BELIDIANA.

Escena segunda
del Acto Cuarto

Princesa BELIDIANA, BIRANO.

BELIDIANA A la princesa de Arabia 2455
Criselo salud envía.
Sin duda mi fantasía
me engañó, justa es mi rabia.
No es Clarisel este hombre
que si él fuera, lo primero 2460
que dijera el verdadero
fuera y no el fingido nombre⁷⁶⁹.

BIRANO (¿Que está hablando entre dientes, [Aparte]
esta loquilla consigo?)

Sale CLARINDA.

Escena tercera
del Acto Cuarto

Princesa CLARINDA, princesa BELIDIANA, BIRANO.

CLARINDA ¿Qué decíais prima?

BELIDIANA Digo, 2465
que son los más insolentes
dos casos que han sucedido

⁷⁶⁷Laso: Flojo (DA).

⁷⁶⁸Ileda se merecería la corona victoriosa que ella le acaba de poner a Birano por haber conquistado su corazón. De hecho, él se queda flojo y triste por la ausencia de la mujer.

^{769A} la...nombre: Belidiana no cree que Criselo y Clarisel sean la misma persona, porque él sigue utilizando un nombre falso cuando no haría falta.

	en la redondez del suelo. ¡Ah, Belidiana, Criselo! ¡Oh loco, infame, atrevido!	2470
	¿Atrevimiento tal, sagrado Júpiter? Tigres, leones, ponzoñosos áspides cebados vea yo en su vil cadáver.	
BIRANO	(¿Qué enojo es este, dioses, de esta víbora? [Aparte] Quiero aquí retirarme en estos plátanos y con quienes oír su furia y cólera ⁷⁷⁰ .)	2475
BELIDIANA	¿Qué monarca del Ártico al Antártico? ¿Qué rey de cuanto ciñe el grande océano? ¿Qué señor de las ínsulas marítimas que en términos están de Europa y África? A la princesa Belidiana, oyose tan barbara, atrevida y loca insania; salud, Criselo ⁷⁷¹ .	2480
BIRANO	(¡Qué oigo! Grande egioco ⁷⁷² , [Aparte] fiaos y confiaos, príncipe heroico de rapaces que aún tienen en los labios la leche y precian más dos almojabanas que almas y cuerpos de gallardos príncipes.)	2485
CLARINDA	Señora mía, aurora, norte, abrímelas la ventana así tenedme en plática ⁷⁷³ .	
BIRANO	(No la entiendo, ¿qué dice esta frenética ⁷⁷⁴ ?) [Aparte]	
CLARINDA	Ya dudarse no puede vuestro idolatra ser Criselo y traerlo vuestro tálamo desvelado, solícito y fanático. Ya no es Adonis pretendiente único ⁷⁷⁵ .	2490
BELIDIANA	¿Es tiempo de donaires? Buenas pítimas ⁷⁷⁶ al corazón, que está con erisipila ⁷⁷⁷ .	2495

770 *¿Qué...cólera*: Birano decide esconderse entre unos plátanos para escuchar lo que Belidiana está diciendo.

771 Sigue la incredulidad de Belidiana y la rabia al sentirse ofendida por la falta de respeto de Criselo.

772 *Egioco*: Que lleva una égida, es decir un escudo (DA) que Atenea, Zeus y otros dioses solían utilizar en batalla. En este caso Birano se refiere a Clarisel («príncipe heroico») que tiene que prestar atención a las niñas que aprecian más unos buñuelos («almojabanas») que un príncipe.

773 *Plática*: Conversación (DA).

774 *Frenética*: Rabiosa (DA).

775 *Ya...único*: Contrariamente a lo que dice Belidiana, Clarinda está convencida de que Criselo es Clarisel y que, por lo tanto, no hay solo un pretendiente (Adonis).

776 *Pítimas*: Preparado farmacéutico que se aplica sobre el corazón (DA).

CLARINDA	Quiero dejarla bravear ⁷⁷⁸ , ¡enójese! diga y haga cuánto quisiere, ¡ensañese! ⁷⁷⁹ : la sentencia de muerte hoy ejecútese. ¿Estará mal a Adonis de un tan émulo ⁷⁸⁰ verse libre que tiene, tantos méritos?	2500
	No conviene que entienda el grande pájaro que en la red tiene que si a su noticia llega que opositor es a la cátedra ⁷⁸¹ , el príncipe de Esparta no tan hórrido será a sus ojos, atrevido y pérfido ⁷⁸² .	2505
BELIDIANA	Por cielos, tierra, mar y reino lóbrego ⁷⁸³ que a su cabeza enamorada, el áspero cuchillo del verdugo ha de ser trágico.	
CLARINDA	¿Cuándo y dónde será el digno suplicio?	
BELIDIANA	Ya el Rey tiene firmada la sentencia: aquí, donde el delito cometiese será la ejecución, antes que el delio señor ⁷⁸⁴ descubra con su faz el sitio. Ya Dilinarte a la prisión volviólos que el Rey los prendió, acaso, aquí hallándose.	2510 2515
BIRANO	(Ay, soberanos dioses, ¡qué tragedia trazan estas crueles al más ínclito de los monarcas de uno al otro Trópico! ¿Qué tengo que esperar? ¡Oh, infelicísimo de mí! ¿qué espero aquí? ¿Por qué con rápido vuelo no voy a ver si el duro tránsito desviar puedo? ¡Ay, me! ¡triste y misérrimo del más gallardo, fácil y magnánimo cuan soberano y valeroso príncipe ⁷⁸⁵ ?) <i>Vase.</i>	[<i>Aparte</i>] 2520
CLARINDA	(Aunque es su juventud malogradísima y es grande compasión, dolor y lástima	[<i>Aparte</i>] 2525

777 *Erisipila*: Sería la erisipela, una inflamación microbiana de la dermis (DA). El corazón de Belidiana está “inflamado” por esas penas de amor y por la rabia. Las palabras de Clarinda no le alivian ese dolor, al contrario le molestan («donaires»).

778 *Bravear*: Echar amenazas (DA).

779 *Ensañese*: Irritar, enfurecer (DA).

780 *Émulo*: Competidor, rival. (DA).

781 *A la cátedra*: Que ocupa el sitio más alto, que está al mando.

782 Es mejor que la identidad de Clarisel permanezca secreta, porque Adonis no tendrá que dejarse condicionar.

783 *Lóbrego*: Oscuro, tenebroso (DA).

784 *Señor*: Sería Apolo porque era oriundo de la isla de Delo. La sentencia se ejecutará antes de que amanezca, de que Apolo llegue («descubra con su faz el sitio»).

785 Birano decide ponerse en marcha e intervenir para salvarle la vida a su príncipe y a Beloribo.

que así un príncipe tal rinda el espíritu,
 pues lo quiere ella, muera y quede plácido
 el inquieto mar⁷⁸⁶; cesen ásperos
 vientos que suelen conmover el piélagos⁷⁸⁷ 2530
 del golfo de Cupido que a los felices
 céfiros y favonios⁷⁸⁸ se hace tímido⁷⁸⁹
 y no aprovechan cables, jarcias y áncoras⁷⁹⁰.)
 Digo, prima, que apruebo por justísimo
 vuestro enojo y quisiera en negro álamo 2535
 verle gozar el deseado tálamo.

Salen VENUS y ADONIS.

Escena cuarta
 del Acto Cuarto

Princesa CLARINDA, princesa BELIDIANA, BIRANO, VENUS, ADONIS.

BELIDIANA	Paréceme que templar oigo músico instrumento.	
CLARINDA	Lejos no está, a lo que siento; lleguemos.	
BELIDIANA	No es malo el par. Bien casados, prima, están que si la perdiz es bella el perdigón que con ella reclama, es también galán ⁷⁹¹ . Hoy he tenido ruin fuerte ⁷⁹² por mi fe en enamorados; los unos veo casados y los otros a la muerte. Ya contenta estaréis, prima,	2540 2545

786En este aparte podemos conocer la verdadera opinión de Clarinda, quien no comparte la sentencia del Rey. Pero si Belidiana quiere verle muerto a Clarisel, que se ejecute y que toda angustia encuentre su paz.

787*Piélagos*: Parte del mar, que dista mucho de la tierra (DA).

788*Favonios*: Viento que sopla de poniente (DA).

789*Tímido*: Congestionado (DA).

790*Aunque...áncoras*: El amor suele alterar, turbar el ánimo humano igual que los vientos cuando sacuden todo lo que golpean y no hay nada que los detengan. Una vez que habrá justiciado a Clarisel, también se acabará con el desasosiego de Belidiana.

791*Si la...galán*: El refrán significa que si la princesa es bella, también lo será el príncipe que con ella se casará. Bien Adonis, bien Criselo son atractivos.

792*Ruin fuerte*: Experiencia negativa.

	que Adonis no se ha emendado ⁷⁹³ . Bien veis le habemos hallado con la que más que a mí estima ⁷⁹⁴ . En mi nombre le rogad que con Venus se contente y en ninguna forma intente poseer mi libertad ⁷⁹⁵ .	2550 2555
CLARINDA	Vuestra queja es justa tanto que disculpa hallar no entiendo, mas la sentencia suspendo hasta que oigamos su canto.	2560
	<i>VENUS y ADONIS cantando</i>	
	Por los jardines de Chipre andaba el niño Cupido entre las rosas y flores jugando con otros niños, ufano, alegre y contento de haber cruelmente herido dos altivos corazones con solo un gallardo tiro. De su bella madre ⁷⁹⁶ el uno, el otro del bello niño Adonis, hijo de Mirra y de abuelo y padre, hijo. Cual trepaba ⁷⁹⁷ por los salces presumiendo buscar nidos; cual cogía el fresco viento por coger los pajarillos; cual hace jaulas de juncos y cual de mimbres castillos en los huecos de los fresnos y troncos de los olivos. Cuando cubiertas de abejas halló el travieso ⁷⁹⁸ Cupido dos colmenas en un roble con mil panales nativos, llegó la mano el primero	2565 2570 2575 2580 2585

793 *Emendado*: Sería “enmendado”, es decir que Adonis ya no ha arreglado la situación.

794 *La...estima*: Adonis está llegando en compañía de Venus, a la cual Belidiana quiere pedir un favor, ya que la diosa la estima mucho.

795 *Y...libertad*: Belidiana desea que Adonis se case con Venus y no con ella.

796 *De su bella madre*: Cupido es hijo de Venus y de Mercurio.

797 *Trapaba*: «Subía» por los salces. A seguir se cuentan las actividades y los juegos impertinentes de Cupido por los jardines de Chipre.

798 *Travieso*: Inquieto (*DA*).

¿Por qué, pues de reparo⁸¹³
mi grande error carece,
cruel fortuna de pesar⁸¹⁴ no muero?
¿Por qué, ¡oh cruel y avaro 2650
Cielo! no se oscurece
a mí tu claro sol que ver no quiero⁸¹⁵?
¡Oh, dolor grande y fiero!
cuando vi en el torneo
sus amorosos ojos 2655
y dos apolos rojos⁸¹⁶
vi en su rostro, ¿no vi lo que ahora veo?

CLARINDA ¡Ay, prima, ni yo vivo!
que el otro jardinero es Beloribo⁸¹⁷.

Dale a leer su carta y lee BELIDIANA:

“El que solo Lisdanso es en Arabia 2660
y en Macedonia rey de ella heredado
y jardinero hoy, princesa sabia
cuanto bella y hermosa, en campo armado
defenderá que a vos ninguna agravia⁸¹⁸
y entre todas las damas el primado. 2665
Vos, a quien solo Beloribo estima
no menor alcanzáis que vuestra prima⁸¹⁹.”
¡Ay, prima mía, abrazaros
quiero que en más estimo
vuestra dichosa suerte que la mía⁸²⁰! 2670

CLARINDA Yo, prima, os vea gozarosas
ya no con vuestro primo
pues el no mereció ver tan buen día,
mas con el que os envía

812 *El que...alma*: Criselo, el príncipe Clarisel («en Esparta heredero único») y el jardinero son la misma persona («una alma»), que está condenada a muerte. De nuevo, Feliciano emplea el artículo femenino delante del sustantivo «alma», que empieza por /a/ tónica.

813 *Reparo*: Remedio (DA).

814 *Pesar*: Dolor (DA).

815 *¿Por qué...quiero?*: Belidiana se pregunta por qué no se muere ella («tu claro sol que ver no quiero») en lugar de Clarisel.

816 *Dos apolos rojos*: Dos soles, siendo Apolo el dios de sol.

817 *Ay...Beloribo*: También Clarinda ahora siente penas de amor al darse cuenta de que el otro jardinero encarcelado es su amado Beloribo. Las cartas que Belidiana lee son dos: una de Clarisel y una de Beloribo, quien revela a su vez que el criado Lisdanso, el rey de Macedonia y el segundo jardinero son la misma persona.

818 *Ninguna agravia*: Quiere decir que ninguna dama le falta el respeto, porque ella es superior a todas ellas.

819 *No...prima*: Clarinda es digna de casarse con un soberano al igual que Belidiana.

820 *¡Ay...mía!*: De los dos galanes, solamente Clarisel está condenado a muerte, por lo tanto Clarinda tiene más suerte que su prima porque su amado vivirá.

	el poderoso cielo, y único y solo hizo y en él se satisfizo para que otro ninguno en todo el suelo de tan alta princesa mereciese alcanzar la altiva empresa.	2675 2680
BELIDIANA	¡Ay, prima mía querida! ¿qué haré yo que veo por mi causa a tal príncipe en tal trance ⁸²¹ ?	
CLARINDA	No me pesa rendida este que a mi deseo es importante y oportuno lance. ¿Así al primero alcance os rindieron, princesa? ¿Y vuestras gallardías, bríos y valentías?	2685 2690
	¿En el cárcel de Amor vos, prima, presa ⁸²² ?	
BELIDIANA	¡Ay, prima! no me entiendo, ni el alma cruel que siento comprendo.	
CLARINDA	No es tiempo de suspiros, prima mía que a toda prisa el día va viniendo y comienza el estruendo ⁸²³ .	2695
BELIDIANA	Pues ¿qué puedo hacer yo en este enredo en que estoy puesta? Una doncella honesta que a su padre no osa mirar y madre no amorosa difícil, rigurosa y brava tiene. ¿Qué será bien ordene, trace y haga ⁸²⁴ ?	2700
CLARINDA	Remedio a vuestra llaga otro no hallo que al Rey comunicarlo.	
BELIDIANA	¿Al Rey, princesa?	

821 *Trance*: Momento crítico y decisivo por el que pasa alguien (DA).

822 *Presa*: Parece que Belidiana ha cambiado de idea muy rápidamente sobre Clarisel. Ya se ha rendido a la fuerza del amor y se ha quedado «presa» en el «cárcel de Amor». Sin duda, doña Feliciano remite a *Cárcel de amor*, la famosa obra de Diego de San Pedro impresa en Sevilla en 1492.

823 *Estruendo*: Confusión, alboroto (DA) referido a la ejecución de la sentencia de muerte.

824 *Pues...haga*: En estos versos se proporcionan algunos datos importantes sobre la situación familiar de Belidiana, los cuales pueden explicar su personalidad y la relación que mantiene con sus padres. Al padre no se atreve a mirarle a la cara, probablemente ocurrió algo molesto entre ellos, y a la madre se le describe de manera negativa, para nada cariñosa ni materna.

CLARINDA	Tener, prima mía, más seso las princesas es razón ⁸³⁷ .	
BELIDIANA	¿Y si estoy sin él?	
CLARINDA	¿Yo hombre?	
BELIDIANA	¿Vos no decís que es el ser el hombre de la mujer y apacible ⁸³⁸ el solo nombre?	2800
CLARINDA	¿Apacible el nombre, prima? ¿Cuál más asperoso? ¿O cuál cosa que un hombre más enfadosa de mayor espanto y grima?	2805
BELIDIANA	Dad matraca ⁸³⁹ a quien tan fea ha dejado el Dios de Amor.	
CLARINDA	Yo concluyo que es mejor: no quiero ni que me vea. Mi hacecillo de flores solamente componer quiero ahora y no tener cuidados, ansias, temores ⁸⁴⁰ . ¿Atrevimiento tal, sagrado Júpiter?	2810
BELIDIANA	¡Ay, princesa! a mi suerte triste y mísera buscad remedio que de solas lágrimas me parece es ya tiempo y no de cóleras, que ya las cortó agrio, acerbo y áspero.	2815
CLARINDA	Tenéis razón, que no es tiempo de fábulas. Que lo es haber mujer que no haya escritose en el libro de entradas de las cárceles del dios de Amor por presa, en años púberes habiendo entrado ⁸⁴¹ .	2820

837 *Tener...razón*: Es oportuno que las princesas sepan tomar decisiones razonables sin dejarse guiar por las emociones.

838 *Apacible*: Dulce (*DA*).

839 *Dar matraca*: Dar la lata (*DA*).

840 *Mi hacecillo...temores*: Clarinda ahora quiere solamente pasear por el jardín y hacer un ramo de flores en paz. Gracias a estos versos, sabemos que el diálogo entre las dos primas se desarrolla en el jardín del castillo real.

841 *Tenéis...entrado*: Belidiana va sustituyendo la rabia con el dolor por el amado. Por lo tanto, también su nombre aparecerá en 'el libro de entradas' de la cárcel de amor donde Cupido la ha encerrado todavía muy joven («años púberes»).

BELIDIANA	<p style="text-align: right;">No soy, prima, incrédula de ser esta verdad llana y certísima⁸⁴². Mi llaga remediad, mas no con cáustico tan riguroso como es dar noticia de ella a mis padres, que será otro cáncer, por ventura, de curas más difíciles.</p>	2825
CLARINDA	<p>Pues mi consejo ¿tanto os embaraza, prima? sola otra traza se me ofrece. Veamos, ¿qué os parece? El Rey guardadas tiene las dos espadas que el torneo le rindió en su museo. Yo le haré el hurto⁸⁴³ ahora que está surto todo y luego a vuestro amado griego y mi descanso: Beloribo, Lisdanso yo me obligo enviarlas si amigo hallo al cielo. Y Lisdanso y Criselo con espadas sus prisiones vengadas dignamente dejarán, si clemente y no importuna les fuere la fortuna.</p>	2830 2835 2840
BELIDIANA	<p style="text-align: right;">¡Ay, prima hermana!</p> <p>La vida a Belidiana hoy dais si de eso salís bien que aquel preso a la princesa de Arabia tiene presa y en que él viva la vida de ella estriba⁸⁴⁴.</p>	
CLARINDA	<p style="text-align: right;">Rienda floja</p> <p>no déis a la congoja⁸⁴⁵. A vuestro esposo del trance peligroso hoy con victoria saldrá y vos con la gloria que os deseo.</p>	2845
BELIDIANA	<p>Esa ¡ay triste! no veo cómo pueda gozar la que se queda sola ausente del que jamás olvidado será de ella.</p>	2850
CLARINDA	<p>De ese cargo y quererlo vos la culpa tenéis, y sin disculpa a justa pena ella misma os condena pues sin miedo</p>	

842*Esta verdad llana y certísima*: De estar enamorada.

843*Hurto*: Robo (DA). Clarinda robaría las dos espadas de Clarisel y Beloribo en el museo donde se guardan, aprovechando de la tranquilidad («surto») que ahora mismo hay en el castillo. Luego se las devolverías a los dos galanes para que salgan de prisión.

844*La vida...estriba*: Nótese el léxico amoroso utilizado por Belidiana: el preso, Clarisel, le tiene enamorada («presa») a la princesa de Arabia, quien vivirá mientras tanto su amado viva.

845*Rienda floja no déis a la congoja*: Que Belidiana no se deje dominar por el dolor.

	de afrenta vuestra puedo yo ⁸⁴⁶ . Amitía la afición vuestra y mía descubriendo, y quién es, refiriendo, vuestro amigo y en qué forma testigo soy que os ama, remedio a vuestra llama conviniente aplicar fácilmente ⁸⁴⁷ .	2855
BELIDIANA	Pues vos, prima, aunque ella me lastima, por segura juzgáis tan recia ⁸⁴⁸ cura yo la admito y toda me remito a vuestra ciencia. Entienda mi demencia ya mi padre; entíendala mi madre y mi mal fiero de que enfurezco y muero con dolores.	2860 2865
CLARINDA	Si vos con dos favores vuestro amigo no alentáis ⁸⁴⁹ , no me obligo a buen suceso.	
BELIDIANA	¿Y son?	
CLARINDA	Que a vuestro preso y dulce griego, Arcinda vuele, luego, con respuesta de carta y joyas y esta, aunque sea breve y de palabra, lleve favor tanto que pueda en el espanto de la muerte serle reparo fuerte ⁸⁵⁰ y no por malos tendré algunos regalos.	2870
BELIDIANA	¡Ay, princesa! ¿desenvoltura esa no sería? ¿Clarisel qué diría?	2875
CLARINDA	Dirá, prima, si su amor no se estima, que sois necia y perderéis Grecia y él a Arabia.	
BELIDIANA	Venceme vuestra labia ⁸⁵¹ , ¿en todo os sigo?	2880
CLARINDA	Pues lo otro a que os obligo es que le diga	

846 *De ese...puedo yo*: Es inútil que ahora Belidiana se queje por la situación desdichada en la que Clarisel se encuentra, porque ella quiso que se mandara a la cárcel.

847 Las princesa tendrán que comunicarle al Rey que están las dos enamoradas de los presos y revelar sus identidades para obtener la libertad más fácilmente.

848 *Recia*: Dura (DA).

849 *Alentáis*: Animar (DA).

850 De todo lo que está pasando habrá que avisar a Clarisel a través de una carta, incluso para animarle a luchar por amor puesto que su amada le corresponde.

851 *Labia*: Elocuencia (DA).

	que vos porque os obliga su fe pura de vuestra hermosura soberana reseña a la ventana haréis ⁸⁵² y alarde donde verá, que si arde en él la llama que publica le inflama: en vuestro pecho no hay menor daño hecho que aunque dista de la torre y la vista solamente, gozar puede excelente y soberano será el favor.	2885
BELIDIANA	En vano resistirme y fuerza reducirme a vuestro gusto: porque justo o injusto ya he perdido pie en el mar de Cupido ⁸⁵³ .	2890
CLARINDA	Tantos lances sin en tan dudosos trances no estuviera. Vuestra batalla fiera no os dejara juntar tan a la clara ⁸⁵⁴ : mas el tiempo a todo pasatiempo da de mano ⁸⁵⁵ .	2895
BELIDIANA	Pues hiera el aire vano quien resiste. Que amor venza y conquiste toda fuerza y crece y se refuerza viento fiero, rendirlas las velas quiero. ¡Oh, Citerea de los amantes, dea amorosa eres y piadosa es la luz bella de tu fulgente estrella! Un templo rico en los Campos Sabeos te edifico ⁸⁵⁶ . <i>Vase</i> .	2900 2905

Fin del Acto cuarto

852 Belidiana tendrá que lanzar señales desde su ventana para que Clarisel la pueda ver y gozar de su amor. De esta manera, él se animará aún más en escaparse de la cárcel para reunirse con su amada.

853 Belidiana ya no puede oponerse a los consejos de Clarinda por temor a perder el honor, porque el amor es más importante y la domina («ya he perdido el pie en el mar de Cupido»).

854 *A la clara*: Públicamente (*DA*). Solo con el tiempo y con paciencia Belidiana y Clarisel podrán gozar felizmente de su amor.

855 *Da de mano*: Suspender (*DA*).

856 Belidiana se siente preparada para luchar por amor e invoca a la dea Venus para que la proteja durante la batalla. A cambio, construirá un templo en su honor en los Campos Sabeos.

CORO del ACTO QUINTO

Fortuna acerba⁸⁵⁷ y cruel,
el triste amante decía:
«¿Por qué aquella faz angélica
representaste a mi vista?
Si la gloria de gozarla 5
alevosa, fementida
había de ser tan breve,
¡oh, fortuna, fiera, impia,
más me valiera no verla
aunque la éstasis divina 10
perdiera la alma del gozo
que tuvo en la estancia elisia.
Más me valiera que verla
para no verla, y perdida,
tener la esperanza y muerta 15
que volverás a ser mía.
¡Oh, míseros edificios!
otro tiempo ciudad rica
si es verdad que de Trajano
fuiste la Itálica antigua; 20
si os aflige la memoria
de vuestra soberbia altiva,
de vuestra gloria y grandeza
ya acabada y consumida,
consuéleos ver en mi alma 25
vuestra infeliz caída
que en ella, como en espejo,
podéis ver vuestras manzanillas».
Esto dijo y a sus quejas
respondió con claras sílabas 30
la menospreciada Eco
que allí está, cual cuando viva.

FIN

Laus Deo

*Fin de los cinco Coros de la Primera Parte de la
Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*

857 *Acerba*: Sinónimo de “cruel”.

ACTO QUINTO
de la PRIMERA PARTE
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Escena primera

CLARISEL y BELORIBO *en lo alto de la torre a una ventana de reja*⁸⁵⁸.

CLARISEL	Este es el fruto, este el provecho, amigo, que te trae mi amistad, este es Lisdanso; estas las fiestas que a gozar conmigo saliste de tus reinos y descanso ⁸⁵⁹ .	
BELORIBO	De tus penas crueles me fatigo de acompañarte en ellas no me canso ⁸⁶⁰ . Cansancio me será siempre la vida si hoy me compro la tuya o es bien vendida.	2910
CLARISEL	Testigo me es el padre omnipotente que tu prisión me aflige y no la mía. Mi cadena he llevado alegremente en tu agradable y dulce compañía ⁸⁶¹ .	2915
BELORIBO	¡Por el dios poderoso de tridente ⁸⁶² ! que solo causa mi melancolía no verme ya en el capo ⁸⁶³ y en tus manos, seltas y libres darte estos villanos.	2920
CLARISEL	Veaste, fiel amigo, en la alta cumbre de la voltable rueda ⁸⁶⁴ .	
BELORIBO	Y tú a mi lado; de tu resplandeciente y clara lumbre	

858*A una ventana de reja*: Clarisel y Beloribo están encarcelados.

859*Este...descanso*: Clarisel se siente culpable porque ambos han terminado en una cárcel.

860*De tus penas...canso*: Beloribo es buen amigo fiel que le acompaña a Clarisel incluso en las penas.

861*Mi cadena...compañía*: Las dificultades se hacen mas llevaderas cuando se comparten («Mal de muchos, consuelo de tontos»).

862*Dios poderoso de tridente*: El dios Neptuno, que era objeto de enorme culto en Grecia. Conocido por ser vengativo y colérico, causaba terremotos y fenómenos naturales violentos mediante su tridente. Es probable que Beloribo lo nombre, porque desea vengarse por la injusticia de la cual son víctimas él y Clarisel.

863*Capo*: Persona con poder y prestigio (*DA*). En este caso, el capo del ejército que castigará al Rey Belerante y a sus cómplices.

864*Voltable rueda*: Fortuna, destino (*DA*).

	la princesa de Arabia acompañado.	2925
CLARISEL	¿Yo de tanta tormenta y pesadumbre a tan sublime y soberano estado? En parte ya cumplido veo el sueño y cierto es el morir, cierto otro dueño ⁸⁶⁵ .	
BELORIBO	¿Era Adonis a quien tú, bella aurora, la mano en él de esposa concedía?	2930
CLARISEL	Aunque de él merecelo, que la adora, y no sé si ella le ama o le desvía; otro era el que yo vi.	
BELORIBO	Pues corrobora, amigo, tu esperanza que al mal día se sigue el bueno, al tempestuoso el claro y pródigo es el tiempo que fue avaro ⁸⁶⁶ .	2935
CLARISEL	Son esperanzas muertas, firme amigo, que la sentencia rigurosa y fuerte cerró las puertas y dejó el postigo, que sola abre la llave de la muerte. Bien ves que en su poder está, testigo, lo que ella dice a voces de esta suerte. Visto, &c ⁸⁶⁷ : Nos, el Rey, fallamos, debemos condenar y condenamos ⁸⁶⁸ .	2940 2945

Esto dice leyendo por un papel la sentencia:

“La grave culpa atenta que resulta
contra Criselo por haber herido
a consejero de nuestra consulta,
que ya bebe las aguas del olvido,
que al lugar del delito, do no oculta,
su cabeza se enjaule. Sea traído
en forma de justicia y degollado.

865*Otro dueño*: En lugar de Belidiana, dueña de su corazón, será Ade el dios de los difuntos a controlar su vida.

866*Pues...avaro*: Beloribo intenta animarle a su querido amigo, aunque sepan que probablemente Belidiana se casará con Adonis. Además, ellos están condenado a muerte.

867*&c.*: Este símbolo aparece tanto en el Texto Base como en la edición de 1624 (en la edición de 1627 falta directamente el fragmento). Significa 'etcétera', 'y los demás', de hecho la & se lee 'et' y la c 'cetera'. Puede ser una abreviación utilizada por la autora misma o bien por el impresor para ahorrar espacio o porque no consiguió descifrar lo que se había escrito.

868*Nos...condenamos*: Solamente lo que diga Belidiana podrá salvarles de la pena de muerte. Pagarán por haberle fallado al Rey, según la sentencia que Clarisel lee a continuación.

[CLARISEL]	Buenas señales son, amigo caro, secretaria, regalos y favores. Mas descubrir su faz así, el sol claro, lo es mayor de querer abrir las flores ⁸⁷³ . No dudo verdad pura sin reparo ser la que dijo Arcinda: tus amores saberlos ya la Reina y su contento ser sumo del felice casamiento.	2980 2985
	No entiende, ya arrobado ⁸⁷⁴ está en la gloria que ha visto y goza, no me maravillo que a un amante glorioso la memoria no puede de mil muertes afligirlo ⁸⁷⁵ . Lastimosa es la peregrina historia: solo verse y su gozo tan sencillo ser, que a mil ansias, lágrimas y enojos se siga solo gozo de los ojos ⁸⁷⁶ .	2990
CLARINDA	Mirad, prima, que el príncipe de Esparta os mira dulcemente y se transforma en vos con ojos fijos que no aparta de los vuestros, a quien callando informa ⁸⁷⁷ . ¿No le entendéis que dice que la carta que en el cofre encerró en la misma forma está escrita en su alma? Y con los brazos cruzados ¿no le veis daros abrazos ⁸⁷⁸ ? Suspensa está, no entiende. ¡Oh, amor insano, cuán grande es tu poder! ¿Quién las victorias de tu sangrienta y poderosa mano podrá comprender en mil historias? Seas benigno, grato, dulce, humano. A nuestras penas y ansias y estas glorias	2995 3000 3005

873 *Abrir las flores*: La carta de Arcinda, los regalos y los favores han sido buenas señales de amor, pero el más importante es el que Belidiana («el sol claro») da, asomándose al balcón. «Abrir las flores» podría indicar el acto sexual, puesto que por “flor” muchas veces se entienden los genitales femeninos.

874 *Arrobado*: Fuera de sí (*DA*).

875 *No me...afligirlo*: El recuerdo de la amada puede aliviar cualquier dolor del enamorado.

876 *Solo...ojos*: De momento lo que solamente pueden hacer las dos parejas es gozar de la vista recíproca.

877 *Se transforma...informa*: Aquí el tópico de la transformación de los amantes que, según las teorías amorosas de entonces, se producía cuando los espíritus del ser amado llegaban a propagarse por todo el cuerpo del enamorado, transformándolo. En efecto, quien se enamora vive donde el amado, porque su alma vive en él. Dicha transformación era posible solo si había correspondencia entre amantes, ya que el intercambio de esos ‘espíritus’ tenía que ser recíproco. «A quien callando informa» significa que la comunicación entre enamorados pasa por la mirada, no hacen falta las palabras. El texto al cual remitimos es *La transformación de los amantes* (1996).

878 *No...abrazos*: Los ojos se Clarisel informan que fue él quien escribió la famosa carta de amor. A pesar de estar con los brazos cruzados, es como si estuviera abrazando a Belidiana. Su mirada transmite eso, el amor no puede ocultar.

que comienzas a dar con gozo sumo,
no conviertas, traidor, en viento y humo⁸⁷⁹.

Escena tercera
del Acto Quinto

*Salen VENUS y ADONIS y él con un león⁸⁸⁰ muerto, arrastrándolo.
ADONIS, VENUS, CLARISEL, BELORIBO, BELIDIANA, CLARINDA.*

ADONIS	Recibe, diosa mía, este presente que, aunque león fiero, le halló la agonía de la muerte primero que viese del venablo ⁸⁸¹ el limpio acero ⁸⁸² .	3010
VENUS	¿Por qué, Adonis de mi alma, no quieres excusar ⁸⁸³ tu muerte acerba? ¿Qué vitoria, qué palma una bestia superba ⁸⁸⁴ te puede dar, no en la menuda hierba, no en el campo florido, no acosada en el valle y prado ameno de mi Chipre querido, sino en el monte lleno de crudas fieras de mortal veneno? Las liebres temerosas sigue animoso y tímidas gamillas ⁸⁸⁵ , las ardillas medrosas, las ligeras corcillas ⁸⁸⁶ , las mansas y cobardes cerbatillas: la caza te concedo de todo animal manso con lebreles, la que prohibo y vedo	3015 3020 3025 3030

879*A nuestras penas...humo*: El deseo es que haya un final alegre después de tantas penas, que todas las buenas señales no produzcan solamente espejismos. Además, vuelve otro tópico del amor todopoderoso («cuán grande es tu poder») por el cual se combaten guerras, se mata, se cumplen sacrificios.

880*León*: Este animal representa la fuerza, la majestuosidad, la nobilidad y el valor. Por lo tanto, arrastrando un león muerto, Adonis da muestra a su amada Venus de ser superior al 'rey' de los animales.

881*Venablo*: Dardo o lanza corta y arrojadiza (DA).

882*Limpio acero*: Adonis ha conseguido matar el león, pese a su fuerza y agresividad.

883*Excusar*: Evitar (DA).

884*Superba*: Forma arcaica de 'soberbia' o bien un italianismo.

885*Gamillas*: Hembras del gamo, una especie de cérvido (DA).

886*Corcillas*: Cervatillos.

	es la de los crueles. Guárdate de estos, no me desconsueles; del jabalí cerdoso, de las garras del tigre y león fiero, del fuerte y cruel oso, del lobo carnicero; huye, mi Adonis, huye mi lucero ⁸⁸⁷ .	3035
ADONIS	¿En cuáles ejercicios puedo yo entretenerme más sabrosos si apartado de vicios me quieres y dudosos trances que suelen ser lances forzosos?	3040
VENUS	¿Qué otro entretenimiento quieres que a mí?	3045
ADONIS	Ninguno, diosa bella, puede mayor contento causarme, mas tu estrella no a todos tiempos y horas puedo verla ⁸⁸⁸ .	
VENUS	Ni han de faltarte excusas pues un enigma proponerte quiero: que si prosigues y usas este ejercicio fiero, de tu fin será canto lastimero. ¿Cuál flor del cuerpo más gentil y hermoso que vio ni poseerá la edad del hierro, despareciéndose antes del entierro, de olor renacerá y color gracioso? Renovará su muerte el doloroso llanto a su madre de su propio hierro y ella causa será de mi destierro de este jardín y campo deleitoso. Y aunque la causa es este, triste muerte será no obedecerme ⁸⁸⁹ : con la sangre de mis pies haré rojas las espinas, volveranse en rosales, que mi fuerte fiera y cruel hará que me desangre,	3050 3055 3060 3065

887 *Huye...lucero*: Venus quiere que Adonis cace en los campos amenos de Chipre y no en el monte donde hay solamente fieras muy peligrosas. La diosa prefiere que deje los animales agresivos y de talla grande por aquellos animalitos indefensos que acaba de enumerar. Recordemos que, según la mitología, Adonis muere a causa de un jabalí.

888 *Mas...verla*: Adonis ya se ve poco entretenido al tener que cazar los animalitos. Él necesita perseguir los animales feroces cuando no puede gozar de la compañía de Venus.

889 *No obedecerme*: Adonis no escuchará los consejos de Venus y morirá cazando un jabalí.

porque⁸⁹⁰ rosas me den de sangre finas⁸⁹¹.

ADONIS *alzando los ojos y viendo* PRINCESAS y PRÍNCIPES *elevados*

[ADONIS]	Altos dioses, ¿qué diviso? ¿Qué veo, dioses sagrados, en mi injuria conjurados? ¿Tanto mal tan de improviso? ¿Este es el fiero homecillo ⁸⁹² de los crueles vítores ⁸⁹³ que costaron seis azotes hoy al falso Cupidillo?	3070 3075
VENUS	Este fue el fiero flechazo que hoy ejecutó el rapaz en tu fénix ⁸⁹⁴ , eficaz a librártela del lazo y a dejarla en la pelea herida de Clarisel. Mas bien me lo pagó él con los seis ⁸⁹⁵ de mi correa.	3080
ADONIS	Bien vengado y satisfecho estoy, Venus, de mi injuria. Si a tanto llega tu furia tendrasle un año en el lecho ⁸⁹⁶ .	3085
VENUS	No te enojés, mi deseo, que yo le daré otros seis, que tú y él os asombraréis.	3090
ADONIS	Porque derramó el poleo.	
VENUS	Ten ánimo, dulce bien, que ya yo tengo engañada la Reina que aficionada estaba y bastó un vaivén ⁸⁹⁷ .	3095

890*Porque*: Tiene valor causal, “para que”.

891*Volveranse...finas*: Las rosas rojas deben su color a Venus, según el mito de la muerte de Adonis, Venus, destrozada por el dolor, tiñe con su sangre las rosas.

892*Homecillo*: Diminutivo curioso formado a partir de la palabra latina 'homine', de la cual viene 'hombre'. Sería 'hombrecillo'.

893*Vitores*: Aplausos (DA).

894*Fénix*: Sería Belidiana, que alcanzada por la flecha de Cupido («el rapaz») se ha enamorado de Clarisel, librándose así del vínculo («lazo») con Adonis.

895*Los seis*: Los seis azotes que Venus le ha dado a Cupido para castigarle.

896*Si...lecho*: Si Venus se hubiera enfadado más, ahora Cupido estaría en una cama para recuperarse de las heridas de los azotes.

	Clarinda dicho le había ⁸⁹⁸ que en tu enemigo cruel el príncipe Clarisel de Esparta se contenía ⁸⁹⁹ .	3100
	Yo «ser mentira» le dije y la Reina lo creyó, y de parecer mudó, y yo no le contradije. Otro tanto al Rey diré que ya volverá llamado de la Reina del collado ⁹⁰⁰ donde a cazar hoy se fue.	3105
ADONIS	¿Y es así que este traidor, que mi gloria y bien aparta, es el príncipe de Esparta?	3110
VENUS	Mas no de Arabia, señor.	
ADONIS	Fuerte competidor es.	
VENUS	Si él es competidor fuerte, mas fuerte y brava es la muerte y tú más fuerte después ⁹⁰¹ . Unos juegos bien pesados, –porque así se estén gozando– les quiero hacer, que, cuando se entiendan, queden pasmados ⁹⁰² .	3115
	Hoy, con Eurídice, Orfeo a adorarme aquí ha llegado. Y quiero que, festejando, sea de mí su himeneo ⁹⁰³ .	3120
	Haré que vengan aquí y se den los dos las manos y con saraos cortesanos celebren su infausto sí.	3125
	Yo con Himeneo ⁹⁰⁴ y Juno, tú con Apolo, mi hijo,	3130

897*Vaivén*: Oscilación, inestabilidad (DA). La Reina ha cambiado de idea rápidamente. Venus quiere que se prohíba la boda entre Clarisel y Belidiana.

898*Clarinda...había*: Clarinda le había dicho.

899*Se contenía*: Que se trataba de Clarisel.

900*Collado*: Tierra que se levanta como un cerro, menos elevada que el monte (DA).

901*Que...después*: Adonis será más fuerte que Clarisel y conseguirá ganar el duelo.

902*Pasmados*: Aturdidos (DA).

903*Himeneo*: Composición poética en que se celebra un casamiento (DA).

904*Himeneo*: En la cultura griega, era el dios de las ceremonias de matrimonio, inspirador de las fiestas y de las canciones.

BELIDIANA	<p>Muerte fiera, cruel y fiera ausencia, ¿cuál de vos quiere dar fin a mis años? Que de una y otra iguales son los daños, los golpes, las heridas, la inclemencia⁹²⁴.</p> <p>Si se ejecuta la cruel sentencia 3195 o se me va mi bien ¿cuáles engaños a penas y dolores tan extraños se opondrán con alguna resistencia? ¡Ay, breve gloria! ¡cuán cercada⁹²⁵ os veo</p> <p>de estas fieras crueles que amenazan 3200 al mayor pasatiempo y alegría! ¡Ay, tiernos años! presto⁹²⁶ sois trofeo de amor, muerte o ausencia que se enlazan para daros más fuerte batería⁹²⁷.</p>
-----------	---

Escena cuarta
del Acto Quinto⁹²⁸

APOLO, ANFIÓN, ADONIS, HIMENEO, CUPIDO, JUNO, VENUS⁹²⁹, AGLAYA,
ORFEO, EURÍDICE, CLARISEL, REY BELORIBO, BELIDIANA, CLARINDA.

APOLO Y ANFIÓN (cantando)	<p>Anfión y Apolo tañan⁹³⁰ y canten; 3205 Juno, Venus y Aglaya bailen y dancen; Anfión y Apolo den vida a sus harpas; Himeneo, Adonis y Amor a las danzas⁹³¹.</p>
---------------------------------	---

924*Que...inclemencia*: Según el lenguaje cortés, la ausencia del amado es la “muerte en vida” del enamorado, porque no puede vivir sin él.

925*Cercada*: Cerca. Se acerca la ejecución de Clarisel y con eso la fin de la gloria de Belidiana.

926*Presto*: italianismo por “pronto”.

927*Batería*: Conjunto de piezas de artillería dispuestas para hacer fuego (DA). El amor, la muerte y la ausencia se juntan contra Belidiana tal y como una ‘batería’ para acabar con ella.

928En esta Escena se produce una fractura con la intriga principal, porque se deja de un lado la historia de Clarisel y Belidiana para centrarse en los festejos de la boda entre Orfeo y Eurídice.

929*Himeneo, Cupido, Venus, Juno*: Cada uno de los dioses simboliza un aspecto del matrimonio:

Himeneo es el protector, Cupido y Venus el amor y Juno la fertilidad.

930*Tañan*: Subjuntivo del verbo ‘tañer’, que significa tocar un instrumento de cuerda o de percusión (DA).

931La presencia del baile, del canto y de la música era típico de la fiesta teatral barroca, en la que Enríquez de Guzmán demuestra colocarse muy bien. Estos elementos están presentes en el *corpus* de la *Tragicomedia*, no solamente en los Entreactos. Suelen guardar relación con los eventos positivos y placenteros que en ella acontecen, en este caso la boda de Orfeo y Eurídice. Bouzo (2008, 89-90) señala que «La inserción de bailes cantados (o de canciones bailadas) en la comedia y en el entremés no permite hablar de bailes dramáticos propiamente dichos. Es necesario [...] que el baile presente un nexo argumental con la obra dramática en que se inserta; de otro modo nos encontramos con bailes yuxtapuestos [...] Dentro de la usual polimetría del teatro aurisecular se da una mayor uniformidad

Repiten juntos JUNO, VENUS, AGLAYA, HIMENEO, ADONIS, CUPIDO.

Anfión y Apolo tañan y canten;

Juno, Venus y Aglaya bailen y dancen; 3210
Anfión y Apolo den vida a sus harpas;
Himeneo, Adonis y Amor a las danzas.

*Siéntanse ORFEO y EURÍDICE en el tálamo y tocando su harpa y su vihuela⁹³²
APOLO y ANFIÓN comienzan el coro danzando, dadas las manos de lenzuelos
denarizo⁹³³ JUNO e HIMENEO primeros, VENUS y ADONIS segundos, AGLAYA y
CUPIDO terceros.*

ANFIÓN Gócese felizmente los desposados
Y APOLO gócese felizmente por largos años.

Repiten.

TODOS SEIS Gócese felizmente los desposados, 3215
gócese felizmente por largos años.

ANFIÓN Gócese con Orfeo la bella Eurídice
Y APOLO y su tálamo y boda se solemnice.
Gócese con su Eurídice su amado Orfeo,
bailense y celébrese su casto himeneo. 3220

Repiten.

TODOS SEIS Gócese felizmente los desposados,
gócese felizmente por largos años.

Aquí ahora se mudan por la orden que dicen APOLO y ANFIÓN.

[ANFIÓN Gócese felizmente y Ericina⁹³⁴ bella
Y APOLO] guie el baile, danza, sarao y corea⁹³⁵;
guie el baile Adonis con su Ericina 3225

métrica que en el entremés y predominan la copla de romance y la seguidilla, formas estróficas propias de la música vocal profana barroca».

932*Vihuela*: Instrumento de cuerda parecido a la guitarra (*DA*) muy utilizado en España y Portugal en el siglo XVI junto al laúd.

933*Lenzuelos denarizo*: Pieza de lienzo fuerte, del tamaño de la sábana (*DA*). Los invitados se llevan de la mano para cantar y bailar. «Denarizo» desaparece en la ed. de 1627 y, como se puede notar, no concuerda con «lenzuelos». Si se trata de un error, el adjetivo podría referirse a “denaro”, es decir que son lenzuelos de pregio.

934*Ericina*: Otro nombre de Venus en honor del monte Erice (Roma), uno de los lugares sagrados donde se veneraba a la diosa.

935*Sarao y corea*: El sarao era una reunión nocturna donde la gente bailaba y cantaba, mientras que la corea era una danza que se acompañaba con cantos.

	porque todo sea placer y risa.	
TODOS SEIS	Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años.	
ANFIÓN Y APOLO	Gócense felizmente los desposados gócense felizmente por largos años. Sígase la graciosa Aglaya y baile, que de las tres gracias más a Venus place. Dé la mano Aglaya al tierno Cupido porque se amen los novios con regocijo.	3230
TODOS SEIS	Gócense felizmente los desposados gócense felizmente por largos años.	3235
ANFIÓN Y APOLO	Gócense felizmente los desposados gócense felizmente por largos años. Cierre Juno la danza con Himeneo porque siempre sea casto su deseo. Porque sus deseos castos lo merecen, Himeneo y Juno la danza cierren.	3240
TODOS SEIS	Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años. Gócense felizmente los desposados, gócense felizmente por largos años.	3245
 <i>Aquí hacen una danza y sarao todos seis tañendo APOLO y ANFIÓN y acabando y queriendo HIMENEO dar la hacha⁹³⁶ a EURÍDICE y, alargando ella la mano, se apaga⁹³⁷.</i>		
JUNO	¿Qué tristeza es la que tienes Himeneo o qué mal sientes, que con pasos diferentes de otras veces ésta vienes? ¿Por qué no te regocijas y celebras estas bodas?	3250
HIMENEO	Porque no son, Juno, todas para casadas las hijas. ¡Ay! Juno, pues ya previste de mi hacha en la pavesa ⁹³⁸	3255

936*Hacha*: Vela de cera, grande y gruesa (DA). Himeneo solía representarse con una antorcha encendida en la mano. Se decía que su ausencia durante una boda traería desgracias a los novios.

937*Se apaga*: El hecho de que la hacha se apague en la mano de Eurídice no es buena señal.

938*Pavesa*: Chispa, ceniza (DA). Himeneo está triste porque la hacha se ha apagado y eso traerá mala suerte a los novios.

la causa de mi tristeza.
Calla, no la oiga esta triste.

CLARINDA Infeliz mensajero...
la luz muerta de la hacha 3260
de Himeneo les despacha
de infausto y funesto agüero.

BELIDIANA Sacros dioses poderosos,
¿de qué suceso o ficción
me dais significación 3265
con tálamos tan honrosos?
Si en ellos significáis
dulce y soberana gloria,
de propia y no de ajena historia,
muy bien venidos seáis⁹³⁹. 3270

Cantando.

ANFIÓN
Y APOLO Que si linda era la madrina
¡por mi fe! el padrino es gentil y mozo;
¡por mi fe! que es gentil el novio.

Repiten.

TODOS SEIS Que si linda era la madrina
¡por mi fe! el padrino es gentil y mozo 3275
¡por mi fe! que es gentil el novio.

Y hacen su coro bailando APOLO y ANFIÓN

Que si Juno era linda y bella,
la novia es linda como ella;
que es como una clavelina,
por mi fe que la novia es linda. 3280

Repiten TODOS SEIS bailando.

Que si linda era la madrina,
¡por mi fe! que la novia es linda.

ANFIÓN
Y APOLO Que si es gallardo Himeneo,
dispuesto, gentil y bello,
no lo es menos nuestro esposo, 3285
¡por mi fe! que es gentil el novio.

939Si...seáis: Belidiana espera que esos festejos traigan buena suerte, a ella y a su futuro esposo.

TODOS SEIS	Si el padrino es gentil y mozo ¡por mi fe! que es gentil el novio.	
ANFIÓN Y APOLO	Que si Venus es hermosa, bella y linda es nuestra novia, que es cual rosa y clavelina ¡por mi fe! que la via ⁹⁴⁰ es linda.	3290
	<i>Bailando.</i>	
TODOS SEIS	Que si linda era la madrina ¡por mi fe! que la novia es linda.	
ANFIÓN Y APOLO	Que si Adonis es gallardo bello, hermoso, rojo y blanco ⁹⁴¹ bello el novio es blanco y rojo.	3295
	<i>Bailando.</i>	
TODOS SEIS	Si el padrino es gentil y mozo por mi fe que es gentil el novio.	
ANFIÓN Y APOLO	¡Qué graciosa es Aglaya! la novia tiene mil gracias y hermosura peregrina, ¡por mi fe! que la novia es linda.	3300
	<i>Bailando.</i>	
TODOS SEIS	Que si linda era la madrina ¡por mi fe! que la novia es linda.	3305
ANFIÓN Y APOLO	Que si amor es niño tierno, el novio es bello mancebo, que solo le apunta el bozo ⁹⁴² , ¡por mi fe! que es gentil el novio.	
	<i>Bailando.</i>	
TODOS SEIS	Si el padrino es gentil y mozo ¡por mi fe! que es gentil el novio.	3310
BELIDIANA	Muerte amenaza y viudez:	

940Via: Camino (DA).

941Rojo y blanco: Los colores que simbolizan la pasión amorosa y la pureza respectivamente.

942Bozo: Vello que apunta a los jóvenes sobre el labio superior antes de nacer la barba (DA).

	lo que en estas bodas veo haberse muerto a Himeneo la hacha segunda vez ⁹⁴³ .	3315
CLARINDA	Juno no me contenta descapellarse el chapín ⁹⁴⁴ .	
BELIDIANA	¡Oh, qué mal en el cojín la desposada se sienta!	
VENUS	¡Ay! ¡ay! ¡ay!	
JUNO	¿Qué fue?	
VENUS		¡Ay, pie mío! 3320
JUNO	¿Torciöse?	
VENUS	Y tan inhumano es el dolor que a Vulcano no parecer, desconfío.	
CLARINDA	Menos me parece bien, y mucho me desagrada, torcerse el pie a mi cuñada: ello amenaza vaivén ⁹⁴⁵ .	3325

Llega la gente armada que viene a llevar a CLARISEL a degollarlo.

Escena quinta
del Acto Quinto

PRINCESA BELIDIANA, PRINCESA CLARINDA, PRÍNCIPE CLARISEL REY DE MACEDONIA, BELORIBO, JUNO, VENUS, AGLAYA, HIMENEO DIOS DE LAS BODAS, ADONIS, CUPIDO, APOLO, ANFIÓN, ORFEO, EURÍDICE, DILINARTE, DALIÑO Y SOLDADOS.

BELIDIANA ¡Ay soberanos dioses! ¿qué canalla,

943*Muerte...vez*: Nótese cómo siguen los malos presagios a pesar de la gran y alegre fiesta que se está celebrando. De hecho, recordemos que la historia de amor entre Orfeo y Eurídice termina infelizmente según el famoso mito, ya que ella se queda en el Reino de los Difuntos.

944*Descapellarse el chapín*: Quitarse el zapato.

945*Torcerse...vaivén*: Otra mala señal: a Venus se le tuerce el pie. Aquí los festejos se interrompen por la llegada de los soldados que van a por Clarisel. Además, tiene un doble sentido esta frase: el hecho de quedarse coja, hace que el cuerpo tenga vaivén, es decir, que se mueva de un lado para otro.

qué tropel⁹⁴⁶, qué ruido, qué caterva,
 qué gente tanta es esta? ¿Qué batalla
 se ofrece que así viene tan superba?
 ¡Ay, prima! muerta soy que cuanta malla⁹⁴⁷
 esta falange viste fiera, acerba,
 al príncipe amenaza y por él viene,
 pues al pie de la torre se detiene. 3335

Cae desmayada en los brazos de la prima.

CLARINDA ¡Ay, de mí, triste! ¿si es su fin postrero
 o alguno desmayo solo? ¡Prima, prima!
 No responde. ¡Oh, suceso atroz y fiero!
 ¡Ah, qué tiempo a su amante desanima!
 No conviene que el firme caballero
 ni estos así la vean; no se imprima
 en él tanto dolor que muera luego
 y estos entiendan de uno y otro el fuego⁹⁴⁸. 3340

¡Ay, Beloribo mío! ¡quién pudiera
 gozar más tiempo tu agradable vista! 3345
 Perdóname, que la fortuna fiera
 no da lugar que un punto le resista.
 En mi alma vas y corazón que espera
 los triunfos celebrar de tu conquista
 en venturoso y casto himeneo⁹⁴⁹. 3350

BELORIBO ¡Ay, dioses! ¿también huye mi deseo⁹⁵⁰?

Lleva CLARINDA a su prima con desmayo en los brazos.

CLARISEL ¿Para qué Beloribo vivir quiero
 de mi princesa desfavorcido,
 si en retirarse veo su odio fiero,
 su desamor y su desdén y olvido? 3355
 ¿No me es aquí mejor morir, pues muero
 en su presencia y donde ufano he sido⁹⁵¹?

BELORIBO No, que fue retirada, triste, amarga

946 *Tropel*: Alboroto (DA).

947 *Malla*: Tejido de pequeños anillos o eslabones de hierro o de otro metal, enlazados entre sí (DA).

948 *No...fuego*: Clarinda piensa que es mejor que ni Clarisel ni los soldados se enteren del desmayo de Belidiana. Clarisel podría preocuparse por ella y los soldados sospechar de algo.

949 *Casto himeneo*: Clarinda desea casarse pronto con su amado Beloribo (por «himeneo» se entiende “boda”).

950 *Mi deseo*: Se está refiriendo a Clarinda, que se va y se lleva a Belidiana para que nadie la vea desmayada.

951 *No...sido*: Clarisel cree que Belidiana se ha ido porque no lo quiere, sin embargo a continuación Beloribo le dice que ha visto el desmayo de la princesa.

	del cargo que le haces la descarga.	
	Yo vi el desmayo que si no llegara con sus ebúrneas ⁹⁵² manos mi princesa y la divina faz le sustentara, el suelo con mortal éxtasis besa. Porque esta turba así no la hallara la retiró arrastrando a toda priesa.	3360 3365
	¿Qué defináis sabiendo que entregadas a Birano están ya nuestras espadas? Por los eternos dioses no dejara quitarme las prisiones ni saliera de la torre si serte no pensara la vida estando de la prisión fuera: hasta la muerte cruel te acompañara. Una muerte contigo y mil muriera mas, porque espero con el hierro fiero, vida y libertad darte, vida quiero ⁹⁵³ .	 3370 3375
CLARISEL	Dulce Lisdanso, Beloribo caro ⁹⁵⁴ , bien conozco las prendas ⁹⁵⁵ que en tí tengo. En peligro tan manifiesto y claro no quiero te aventuras.	
BELORIBO	Ni yo vengo de tan oscura sangre que reparo en peligros por tí, a quien si no vengo del Rey, de Sinamber y su insolencia quiero nos parifique ⁹⁵⁶ una sentencia.	3380
CLARISEL	¡Oh! el más firme, leal y buen amigo que el hijo bello ha visto de Latona ⁹⁵⁷ ; el alto cielo no te sea enemigo, todos los dioses guarden tu persona; llevés propicio al dios Marte contigo y a la esforzada velatriz Belona ⁹⁵⁸ .	3385
BELORIBO	Y el dios de Amor a tí benigno sea	3390

952*Ebúrneas*: De marfil (*DA*). Beloribo le cuenta a Clarisel la escena que acaba de ocurrir, es decir

Clarinda que socorre y arrastra a Belidiana para que los soldados no la vean desmayada.

953*Por...quiero*: Estos versos expresan toda la lealtad y fidelidad de Beloribo por su compañero y amigo

Clarisel. Nunca lo dejará solo contra los enemigos.

954*Caro*: “Querido”, italianismo.

955*Prendas*: Virtudes.

956*Parifique*: Probar o apoyar con una paridad o ejemplo lo que se ha dicho o propuesto (*DA*).

957*Latona*: Hija de los titanes Febe y Ceo y madre de los mellizos Apolo y Diana. Apolo no era solo el dios del sol, sino también el protector contra las fuerzas malignas, «Hijo bello» porque era famoso por su belleza (*Treccani*).

958*Velatriz Belona*: Sería ‘veladora’ Belona, diosa de la guerra e hija de Júpiter y Juno. Los dos amigos se desean suerte antes de la batalla.

que yo, en tu brazos, a tu aurora vea.

Vase a armar.

DALIÑO Valeroso Criselo, dad licencia,
que por vos suban los que el Rey envía
para la ejecución de la sentencia,
que apriesa va viniendo el claro día⁹⁵⁹. 3395

CLARISEL Quien ha tenido escudo de paciencia
viendo hoy su sol⁹⁶⁰ nacer con alegría
y al instante ponerse, ánimo fuerte
y humilde, es justo, muestre hoy a la muerte.

*Quítase CLARISEL de la ventana y para sacarlo a degollar suben
a la torre DILINARTE y DALIÑO y algunos soldados, quedándose otros al pie
de ella.*

ADONIS Si las razones mal no he percibido 3400
de Daliño y la turba de esta gente,
mi contrario⁹⁶¹, alma Venus, del olvido
bebe hoy las aguas en la tarda fuente.

VENUS Congratularte quiero, mi querido 3405
y dulce Adonis, que ya el hado urgente
sin ostáculo alguno ni remedio,
el émulo⁹⁶² te quita de por medio.

Tu soberbia Juno, Apolo caro,
hijo amado Cupido, Himeneo,
dulce Aglaya, Anfión insigne y claro, 3410
bella esposa, suave tracio⁹⁶³ Orfeo
con fiestas y placer alegre y raro,
dad grato parabién de su deseo
cumplido con el mío al firme amante
de la hija del alto Belerante⁹⁶⁴. 3415

JUNO ¿Cumplido Venus? Hay tiempo y distancia
entre el cáliz y labios.

959*Que...día*: Pronto va a amanecer, es otra indicación de tiempo. La acción de la *Tragicomedia* está durando más días.

960*Su sol*: El ser amado. Tras haber esperado mucho ese momento, Clarisel creía que Belidiana le correspondía, pero parece que no es así. Por lo tanto el enamorado, ya muerto en vida por su condición, no tendrá miedo a ir en contra a la muerte en batalla.

961*Mi contrario*: Su enemigo Clarisel será pronto olvidado porque justiciado.

962*Émulo*: Competidor (*DA*).

963*Tracio*: Orfeo era oriundo de la región de Tracia, hoy en día entre Bulgaria y Turquía.

964*Con...Belerante*: Venus anuncia a los invitados que su deseo de que Adonis se case con Belidiana se ha por fin cumplido.

VENUS	Cerca estamos de ver si es pleito de segunda instancia que tenga apelación ⁹⁶⁵ .	
JUNO	Que lo veamos. Los carros nos darán segura estancia que hoy en ida de hiedra y verdes ramos, Iris ⁹⁶⁶ vistió y en ellos, sin ser vistas, seremos de la historia las cronistas ⁹⁶⁷ .	3420

*Retíranse a la hiedra y ramos que dicen y sale CLARISEL con prisiones
acompañado de DILINARTE, DALIÑO y SOLDADOS que subieron por él.*

Escena sexta
del Acto Quinto

PREGONERO⁹⁶⁸, VERDUGO, CLARISEL, BELORIBO, DILINARTE, DALIÑO, SOLDADOS,
JUNO, VENUS, AGLAYA, HIMENEO, ADONIS, CUPIDO, APOLO, ANFIÓN, ORFEO,
EURÍDICE.

PREGONERO	El Rey, nuestro señor, manda a este hombre –porque hirió barón de su real corte– (que sus leyes castigan con renombre de traidor), la cabeza se le corte, la cual porque el castigo a otros asombre y de terror y ejemplo les importe y declarando esté su culpa y pena, se enjaule y cuelgue a la más alta almena ⁹⁶⁹ .	3425 3430
CLARISEL	Yo muero y no lo excuso que pues muero en vuestro reino y patria, mi señora, no es justo recusarlo ⁹⁷⁰ aunque ligero en vuestro nombre fuera al que os adora.	3435

965 *Cerca...apelación*: Si Clarisel obtendrá la gracia. El léxico forense seguramente viene por influencia del marido de Feliciano, don Francisco León Garavito, que era miembro de la Real Audiencia.

966 *Iris*: Mensajera de los dioses, solía desplazarse de un lugar a otro gracias al arcoiris.

967 *Las cronistas*: Las diosas se esconden en algunos carros, cubiertos de hiedra y ramos por Iris, para asistir a la ejecución de Clarisel.

968 *Pregonero*: Empleado público que en alta voz da los pregones, publica y hace notorio lo que se quiere hacer saber a todos (*DA*).

969 *Almena*: Cada uno de los prismas que coronan los muros de las antiguas fortalezas (*DA*). El pregonero lee la sentencia donde se ordena que la cabeza de Clarisel se exponga públicamente para que los súbditos se acuerden de lo que les espera si desobedecen a las leyes.

970 *Recusarlo*: No querer admitir o aceptar algo (*DA*), en este caso la condena a muerte.

Mas pésame un amor tan verdadero
 perdáis y tan constante, clara aurora,
 que no le hallaréis otro Criselo
 mas, pues ¿queréis quien duda es vuestro gusto⁹⁷¹?
 Donde, señora, vos vivis yo muera, 3440
 que cuando ello os causara algún disgusto
 ¿quién, princesa, impedirlo os resistiera?
 Hágase vuestro gusto que yo gusto
 cumplirlo en todo⁹⁷², que mi muerte fiera
 ni otra ocasión bastante será alguna, 3445
 no sea la vuestra y mi voluntad una.

JUNO Al alma me han llegado tus razones
 ¡oh, valeroso griego, que procedes
 de Ínaco y Argos⁹⁷³! cuyos escuadrones
 recibieron de mí siempre mercedes. 3450
 No puedo no humanarme a tus pasiones
 y en ellos conceder mi gracia heredes
 librándote del trance en que te veo,
 do te tienen la muerte y tu deseo⁹⁷⁴.

VENUS ¿Por qué, Juno, a mi Adonis ser contraria, 3455
 a este griego favoreciendo quieres?
 ¿Siempre opuesta te hallo y adversaria
 a mis gustos, contentos y placeres?
 ¿Mi querella de tí siempre ordinaria
 a mi padre ha de ser? ¿No consideres 3460
 que tu hermano y esposo es padre mío?

JUNO Déjate Venus de ese desvarío.
 ¿Para qué nos trajiste a estos vergeles
 a celebrar en ellos estas bodas
 que se han de celebrar en los canceles 3465
 del Ródope⁹⁷⁵ con propias patrias odas?

VENUS Para que sean mis ansias más crueles
 de haber buscado yo mis penas todas.

971*Mas...gusto*: A Clarisel le da más pena que Belidiana renuncie a su amor puro y devoto que ser justiciado. Nótese, además, que ha desaparecido la rima del pareado que cierra la octava real, por un total de 7 versos en lugar que 8.

972*Donde...todo*: Se pregunta por qué Belidiana no impida la ejecución. Pero él aceptará cualquier decisión suya por devoción.

973*Ínaco*: Era el rey de Argos (Grecia) y padre de Ío, una joven doncella amante de Zeus que Hera transformó en una vaca por celos. Ínaco, enloquecido por la transformación de la hija, maldijo a Zeus, quien lo transformó a su vez en un río (*Treccani*).

974*No...deseo*: Juno empatiza con Clarisel y decide ayudarle, librándole de todas las penas.

975*Ródope*: Grecia.

JUNO	Y porque no hay más justa y santa pena que aquella que al autor propio condena.	3470
DILINARTE	Ayúdale a subir..., ¿tú no ves, bestia, que las manos atadas él no puede?	
DALIÑO	Quítale la cadena y sin molestia subirá.	
VERDUGO	Quedará suelto.	
DALIÑO	Aunque quede...	
CLARISEL	Esta muerte y morir con tal modestia princesa mía, si se me concede, a vos ofrezco y solo de ella quiero de amor, creáis, no del cuchillo muero ⁹⁷⁶ .	3475
VERDUGO	Hincad en esta almohada los hinojos ⁹⁷⁷ , buen caballero, que es llegada la hora.	3480
CLARISEL	Amor ¿son estos los claveles rojos ⁹⁷⁸ del ramillete de mi clara aurora? ¿Es esta su colonia ⁹⁷⁹ que los ojos y frente, cual guirnalda, veré ahora ceñirme cruelmente? ¡Adios, Morfeo! tus sueños tristes y crueles veo.	3485

*Aquí el VERDUGO le quiere bajar el cuello del jubón y vendarle los ojos
y él los aparta y se desabrocha los primeros botones.*

Escena séptima
del Acto Quinto

BIRANO, PRINCESA BELIDIANA, PRINCESA CLARINDA, CLARISEL, DILINARTE,
DALIÑO, SOLDADOS, VERDUGO, APOLO, ANFIÓN, HIMENEO, ADONIS, CUPIDO,
JUNO, VENUS, AGLAYA, ORFEO, EURÍDICE.

Vuelven las PRINCESAS a su balcón y sale BIRANO con capuz⁹⁸⁰ de luto.

⁹⁷⁶*Esta...muero*: Clarisel morirá de amor y no por mano del verdugo.

⁹⁷⁷*Hinojos*: Rodillas (DA).

⁹⁷⁸*Claveles rojos*: Flores que simbolizan el amor más puro.

⁹⁷⁹*Colonia*: Cinta de seda (DA).

⁹⁸⁰*Capuz*: Vestidura larga y holgada, con capucha y una cola que arrastraba, que se ponía encima de la ropa, y servía en los lutos (DA).

DILINARTE	Ten hermano, ¡ay de mí! ten el cuchillo, déjamele hablar y ver primero.	
BIRANO	Haz su ruego, que justo es permitirlo ese consuelo dándole postrero ⁹⁸¹ .	3490
DALIÑO	No le cubras los ojos porque oirlo pueda y verlo, y él verá a su escudero.	
BIRANO	Que así se haga y antes se despida de vos que de la amada y dulce vida. Los dioses os lo paguen, señor mío, cual me dejáis en este mundo solo, en oscura tiniebla, en hielo y frío perpetuo, sin la luz de Febo Apolo ⁹⁸² .	3495

Esto dice a altas voces y llegándose al oído como desmayado.

[BIRANO]	(Ahora es, señor, tiempo de tu brío (Al oído) del uno conocido al otro polo, que tu aurora te mira y en celada ⁹⁸³ tu amigo está y te traigo aquí tu espada ⁹⁸⁴).	3500
CLARISEL	Eterno amor ¿qué veo? Mi Diana, mi lucero, mi aurora clara y bella, mi norte ⁹⁸⁵ , mi fulgente y soberana. ¿Cuándo benigna y favorable estrella no es aquella que veo a su ventana dando luz a la tierra y cielo? ¿Es ella? Ella es sin duda, que cual claro norte pasada la tormenta da el conhorto ⁹⁸⁶ .	3505 3510
	Bien parece, ojos bellos, vuestra altiva y bella luz de cielos es y esmeralda. Dame la espada que ya quiero viva, quien espera a sus sienes tal guirnalda ⁹⁸⁷ . Perded, cordeles viles, vuestra esquiva presunción y en las manos mías dejalda	3515

981 *Postrero*: Por último.

982 *Los dioses... Apolo*: La muerte de Clarisel será una auténtica tragedia para su criado Birano, quien vivirá en la 'oscuridad' del luto y del dolor..

983 *Celada*: Pieza de la armadura antigua que cubría y protegía la cabeza (DA).

984 *Ahora... espada*: Birano aprovecha para darle a Clarisel su espada y avisarle de que su amigo Beloribo ya está listo para la batalla y que Belidiana («tu aurora») asistirá.

985 *Norte*: La amada es el principal punto de referencia.

986 *Conhorto*: Consuelo (DA). Clarisel ve a Belidiana asomada a la ventana del palacio. Retoma así fuerza y fe en el amor y coge su espada.

987 *Guirnalda*: Las novias se la solían poner durante la boda.

	el corazón con mil temblores ⁹⁹² .	
BELORIBO	¡Grecia, Grecia!	
CLARISEL	Desciende.	
VERDUGO	No me atrevo.	
DALIÑO	¿Qué os espantan, soldados? ¿Dos traidores?	3530
VERDUGO	¿Qué os espanta? Pues traiga su arnés nuevo, que no ha entrado en refriega ⁹⁹³ y verá entonces si es como los demás, hombre de gonces ⁹⁹⁴ .	
BELIDIANA	Abrazaros, querida prima, quiero, que a vos debo mediante el cielo amigo la vida de mi ilustre caballero, siendo mi propio padre el enemigo.	3535
CLARINDA	¿Quién, si vos no, le hizo, padre fiero?	
BELIDIANA	¡Ay, madre! de mis ansias ya testigo.	
VENUS	Bien ultrajada Juno de tí quedo. Yo me daré satisfacción si puedo. Yo juro por el padre omnipotente que me engendró de la salada espuma ⁹⁹⁵ , que sus bodas no me han de ver presente aunque juntarlos Himeneo presuma. Primero frío de muerte y fiebre ardiente de mi Adonis el húmido ⁹⁹⁶ consuma, y un jabalí me le desgarre ⁹⁹⁷ , fiero, que en su tálamo alumbre mi lucero.	3540 3545
DILINARTE	¡Arabia!	
BELORIBO	¡Macedonia!	
CLARISEL	Grecia cierra.	3550

992 *El...temblores*: Verso hiposilábico respecto a los endecasílabos en que se encuentra.

993 *Refriega*: Batalla de poca importancia (DA).

994 *Gonces*: Gozne o pernio (DA).

995 *Salada espuma*: Recordemos que Venus nació de la espuma del mar por voluntad de Zeus.

996 *Húmido*: Húmedo, entre los antiguos, humor linfático, dulce, sutil y balsámico, que se suponía daba a las fibras del cuerpo flexibilidad y elasticidad (DA).

997 *Desgarre*: Descuartizar. Venus, enfadada porque traicionada por Juno, se niega presenciar la boda de Clarisel y Belidiana. Además, preanuncia la muerte de Adonis, mortalmente herido por un jabalí.

BIRANO ¡Ea, señor! que pocos son, ¡ea! Mueran.

MACÉDONES Mueran todos, desconocida tierra.

GRIEGOS Mueran, señor, los necios que te esperan.

BELIDIANA ¡Ay, prima mía! conmigo es ya la guerra,
que a mi sol ya anochece antes que hieran 3560
sus bellos rayos de su Belidiana
la oscura faz con lumbre soberana⁹⁹⁸.

Vanse las PRINCESAS.

*Cantando*⁹⁹⁹.

ANFIÓN Y Anfión y Apolo tañan y canten;
APOLO Juno, Venús, Aglaya bailen y dancen;
Anfión y Apolo den vida a sus harpas; 3565
Himeneo, Adonis y Amor a las danzas.

*Quédanse pasmados*¹⁰⁰⁰ *mirándose uno a otro* VENUS y ADONIS y JUNO,
AGLAYA, HIMENEO y AMOR *repiten, bailando:*

Anfión y Apolo tañan y canten;
Juno, Venus, Aglaya bailen y dancen;
Anfión y Apolo den vida a sus harpas;
Himeneo, Adonis y Amor a las danzas. 3570

ANFIÓN Y Juntamente Eurídice y el gentil Orfeo
APOLO de Juno celebren el triunfo trofeo.
La risueña Venus se desenoje
que aunque venció Juno, triunfo suyo es noble¹⁰⁰¹.

Estanse los dos pasmados y los cuatro y EURÍDICE y ORFEO repiten, bailando

Anfión y Apolo tañan y canten; 3575
Juno, Venus, Aglaya bailen y dancen;
Anfión y Apolo den vida a sus harpas;
Himeneo, Adonis y Amor a las danzas.

998 Sugerimos otro orden para la lectura: «Ya es la guerra conmigo/que ya anochece antes que hieran a mi sol/sus bellos rayos con luz soberana/las oscura faz de su Belidiana».

999 *Cantando*: La reaparición de Anfión y Apolo cantando cierra la batalla entre árabes y Clarisel. La tensión dramática desaparece por dejar espacio a los festejos.

1000 *Pasmados*: Aturdidos (DA).

1001 *Triunfo...noble*: Recordemos que Venus no es solamente la diosa de la belleza, sino también del amor y es madre de Cupido, por lo tanto ella ha triunfado igualmente porque Clarisel y Belidiana se van a casar.

ANFIÓN Y APOLO Pues también quedó vencedor Cupido:
celebren la fiesta la madre y el hijo¹⁰⁰². 3580
De Clarisel gracias a la grande Juno
que con favor suyo ganó el triunfo.

Los dichos seis bailando, con pasmo¹⁰⁰³ de los dos.

Anfión y Apolo tañan y canten;
Juno, Venús, Aglaya bailen y dancen;
Anfión y Apolo den vida a sus harpas; 3585
Himeneo, Adonis y Amor a las danzas.

De hinojos.

CLARISEL ¡Oh, sacras diosas! yo me vea sirviendo
la merced soberana de este día
a vuestros altos numines¹⁰⁰⁴ haciendo
ilustres templos de alta nombradía¹⁰⁰⁵, 3590
aunque sin esperanza estoy que entiendo
no ver ya más mi sol con alegría¹⁰⁰⁶.

JUNO Llegó la hora, griego valeroso,
en que serás de Belidiana esposo.

Escena nona
del Acto Quinto

REY DE ARABIA BELERANTE, REINA SU MUJER, BELIDIANA, CLARINDA,
CLARISEL, BELORIBO, DILINARTE, DALIÑO, BIRANO, MACÉDONES, GRIEGOS,
APOLO, ANFIÓN, HIMENEO, ADONIS, CUPIDO, JUNO, VENUS, AGLAYA, ORFEO,
EURÍDICE.

Salen el REY y REINA de Arabia con las PRINCESAS, DILINARTE y DALIÑO.

REY ¿Criselo es Clarisel? ¡Oh, gran hierro! 3595
¿Y Lisdanso su amigo Beloribo?

REINA De esta dama que los armó de hierro

1002*La madre y el hijo*: Venus y Cupido.

1003*Pasmo*: Sorpresa (DA).

1004*Numines*: Numenes, los dioses.

1005*Nombradía*: Fama (DA).

1006*No...alegría*: Clarisel no confía en volver a ver a Belidiana, pero Juno le contesta que presto se casarán. La diosa representa el *deus ex máquina* que ayuda al protagonista.

	Vámonos al Ebro claro famoso, insigne y preclaro que a su Tracia no es avaro, a Tesalia ¹⁰¹⁶ y Macedonia. Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3620
	Dejémonos la rica Arabia donde el amor con su rabia fiera y cruelmente agravia más que la fiera Belona. Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3625
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3630
ANFIÓN Y APOLO	Dejémos con sus deseos en los jardines sabeos gozando sus himeneos a la enamorada Adonia ¹⁰¹⁷ . Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3635
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	
ANFIÓN Y APOLO	Quédense los dos pasmados uno en otro transformados ¹⁰¹⁸ que al uno tienen los hados ¹⁰¹⁹ cortada veste Sidona ¹⁰²⁰ . Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3640
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	3645
ANFIÓN Y APOLO	Quédense las dos princesas gozando de sus empresas, solamente las promesas no la dulcia matrimonia ¹⁰²¹ .	

1016 *Tesalia*: Región de Grecia cuyo límite norte es Macedonia (*Treccani*).

1017 *Adonia*: Belidiana, antes prometida a Adonis.

1018 *Uno en otro transformados*: La transformación de los amantes.

1019 *Los hados*: El destino, la fatalidad.

1020 *Sidona*: Sidonia, errata.

1021 *Dulcia matrimonia*: Plural latín de ‘dulces bodas’.

	Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3650
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	
ANFIÓN Y APOLO	Llevemos nuestros casados en dulce yugo trabados ¹⁰²² y los dos enamorados vuélvanse a Lacedemonia ¹⁰²³ . Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3655
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	
ANFIÓN Y APOLO	¿Por qué estás triste, Himeneo? Siendo tuyo este trofeo ¿que ¹⁰²⁴ no ríes, y el paseo das como mula harona ¹⁰²⁵ ? Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3660
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	3665
ANFIÓN Y APOLO	Vamos, acaba, despacha pañalón ¹⁰²⁶ y la muchacha desea verse matrona. Vida: ¡vámonos a Ciconia!	3670
	<i>Los seis bailando.</i>	
	Vida bona, vida bona; vida: ¡vámonos a Ciconia!	
ANFIÓN Y	Tengan un mes de solacio ¹⁰²⁷ ,	

1022 *En dulce yugo trabados*: Unidos por el vínculo sagrado del matrimonio.

1023 *Lacedemonia*: Puede referirse a la ciudad de Esparta o a la antigua región griega de Laconia (*Treccani*).

1024 *Que*: Con valor causal: por qué.

1025 *Harona*: Una mula perezosa, es decir ‘arrastrándose’.

1026 *Pañalón*: Persona que por desaliño o negligencia trae colgando a veces las caídas de la camisa (*DA*).
El esposo tiene que apurarse porque la novia quiere casarse pronto.

1027 *Solacio*: Consuelo (*DA*).

APOLO de huéspedes en palacio
que pues tendrán de espacio 3675
meses y años de acrimonia¹⁰²⁸.
Vida: ¡vámonos a Ciconia!

Los seis bailando, aquí dan una vuelta VENUS y ADONIS

Vida bona, vida bona;
vida: ¡vamonos a Ciconia!

ANFIÓN Y Y aquí la parte primera 3680
APOLO hace fin, que es verdadera¹⁰²⁹,
disimulada en quimera
de la gentil ceremonia.
Vida: ¡vámonos a Ciconia!

Los seis bailando.

Vida bona, vida bona; 3685
Vida: ¡vámonos a Ciconia!

ANFIÓN Y En la segunda veremos
APOLO de los amantes supremos
los dejos¹⁰³⁰, fines y extremos
de su tierna querimonia¹⁰³¹. 3690
Vida: ¡vámonos a Ciconia!

Aquí VENUS y ADONIS bailando con todos seis, repiten con ellos.

Vida bona, vida bona;
vida: ¡vámonos a Ciconia!

*Plaudite*¹⁰³²

1028*Acrimonia*: Acritud, aspereza (*DA*). En el palacio real que les sea dado el mejor trato posible a los huéspedes, porque una vez en Grecia pasarán por épocas difíciles.

1029*Es verdadera*: La *Primera Parte de la Tragicomedia* está llegando a su fin. La historia que se acaba de contar, sin embargo, tiene fundamento real, porque, como ya se ha dicho, doña Feliciania inserta elementos de su propia vida.

1030*Dejos*: Fin de algo (*DA*).

1031*Querimonia*: Palabra latina que significa 'lamento' (*Treccani*). Apolo y Anfión anticipan lo que va a pasar en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*, es decir, el final de las historias de amores que se han contado a lo largo de la *Primera Parte*... . Probablemente, Feliciania añadiera en un segundo momento estos versos anticipadores, dado que ella no podía saber aún lo que acontecería en su vida sentimental.

1032*Plaudite*: Locución latina que indicaba la conclusión de un espectáculo.

*Fin de la Primera Parte de la
Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos*

Comenzada desde veinte y cuatro de Marzo hasta veinte y tres de Mayo de mil y quinientos y noventa y nueve; y continuada desde seis de Noviembre de mil y seiscientos y uno hasta cuatro de Enero de mil y seiscientos y dos; y proseguida en la Segunda Parte desde diez y seis de Julio¹⁰³³ hasta veinte y nueve de Septiembre y cuatro y seis de Octubre de mil y seiscientos y diez y nueve del mismo mes y año, por Doña Feliciana Enríquez de Guzmán, en Sevilla¹⁰³⁴.

*Laus Deo*¹⁰³⁵

1033Aproximadamente un mes después del fallecimiento de don Cristóbal, el primer marido.

1034Importantísima nota final (postexto) de la autora que resume las fechas de composición de la *Tragicomedia*. Como sabemos, le llevó casi veinte años de trabajo. La fecha en la cual dice terminar la obra, el 9 de octubre de 1619, es simbólica porque corresponde al día de la boda con don Francisco León Garavito.

1035*Laus Deo*: Locución latina que se ponía al final de una obra o de un libro. El uso de expresiones latinas por parte de Feliciana testimonian su gusto por el estilo clásico.

6.3 *La Tragicomedia, Segunda Parte*

SEGUNDA PARTE
DE LA TRAGICOMEDIA
LO JARDINES Y CAMPOS SABEOS

Compuesta por doña Feliciana Enríquez de Guzmán

Dedicada a don Lorenzo de Ribera Garavito



En Lisboa por Pedro Crasbeeck, año de 1624.

A mis hermanas dediqué mi *Tragicomedia* en el principio de la Primera Parte, dándoles como a hermanas consanguineas y esposas del Altísimo, el primer lugar a la mano derecha. Ahora dedico a vuestra merced esta Segunda Parte, en el segundo, a la otra mano como a hermano por afinidad, que como vuestra merced y todos saben, cede a la carne y sangre. Por ser obra de mis manos, obliga las de vuestra merced a que la reciban benignamente y la amparen y defiendan con su mucho valor, aunque no sea tan hazañosa, como la de las valorosas manos mancadas de nuestras ilustres parientes doña Leonor Garavito y doña Mariana de Guzmán, que mancándose en Simanca, redimieron a nuestra España del tributo afrentoso de las doncellas¹⁰³⁷. Como quiera que puedo decir, que en ella las he imitado en alguna manera, vengando a la misma nuestra buenamadre de buenos ingenios del tributo de nobles y plebeyas comedias, que sus poetas han pagado tanto tiempo torpe y venalmente al ignorante y bárbaro vulgo, por tener treguas y paz con él¹⁰³⁸. Que solamente ha querido de ellas la exterior hermosura de pasos y aparencias¹⁰³⁹, motivo que también causó aquel torpe censo por vivir en paz y treguas los nuestros en medio de tanto paganismo y tener alguna venia y sosiego con él. Si mis manos hubieran sido mancadas en esta labor y en los rasgos y dibujos que han hecho para muestra y dechado que tengan las ninfas de nuestro Betis, el refrán me excusará que dice “Bien haya quien a los suyos parece”¹⁰⁴⁰. No lo esté las de vuestra merced en tomar mi causa por suya, que no queda tan mal cortada o tan cansada mi pluma que con ella no puedan defenderla de los muchos que con envidia serán sus émulos hasta que el tiempo les haga conocer y confesar que, como dije, yo he vengado España y a nuestra patria cabeza de ella, honrosa y valorosamente, del injurioso tributo que ha pagado hasta nuestra española Maya¹⁰⁴¹, cuyos elisios campos cifrados en los sabeos se verán y gozarán de hoy en adelante libres y francos de servicios y pechos tan mal pagados, cuanto felizmente libertados por los linajes¹⁰⁴² de doña Leonor y doña Mariana, coronas de las mujeres. Una tan noble y generosa como ellas de Dios a vuestra

1036Hermano de don Francisco y cuñado de Feliciano. Él era clérigo y vivía en América en la ciudad de Potosí.

1037*Las valorosas...doncellas*: Otra vez se remite a la leyenda de las Doncellas de Simanca, en la que la autora incluye a doña Leonor Garavito y a doña Mariana de Guzmán (véase el soneto de Apolo a doña Feliciano en la *Primera Parte*...).

1038*Vengando...él*: La autora vuelve a criticar el *Arte nuevo de hacer comedias* por haber desprestigiado el arte poético al adaptarlo al gusto del público. Tal y como se ha comentado al estudiar la Carta Ejecutoria y A los lectores, dicha acusación tiene un significado importante para Feliciano por ser uno de los pilares sobre los que se rigió la defensa de su propia poética, la de «los antiguos».

1039*Que...aparencias*: Feliciano opina que los dramas auriseculares carecen de contenido por dar más importancia a la apariencia. Lope sostenía, por ejemplo, que «a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto» (*Arte nuevo*, vv. 375-376), sin embargo, esto no supone que una obra falte de contenido. Pero, sabemos bien que nuestra autora se opone duramente a la comedia nueva, de ahí que condene todos los fallos que en ella pueda ver.

1040*Bien haya quien a los suyos parece*: La autora sigue autocelebrándose, ya que de su pluma solamente podía salir una obra maestra si se consideran sus ancestros.

1041*Maya*: Según ya se ha comentado, es el alter ego de doña Feliciano en la *Segunda Parte de la Tragicomedia*.

1042*Felizmente...linajes*: Los Garavitos y los Guzmanes han rescatado la poesía española, tal y como se ha comentado ya varias veces por ser uno de los ejes principales de la defensa de Feliciano a favor de la *Tragicomedia*.

merced en compañía en la cual le guarde muchos años como yo deseo. Y quédese a él, que oigo a Calíope¹⁰⁴³ celebrar con la suya a mi poesía. De casa 9 de octubre de 1619.

Doña Feliciana Enríquez
de Guzmán

CALÍOPE
a las Ninfas del Betis¹⁰⁴⁴

Mirad bien esta labor,
Ninfas de mi amigo Betis,
que a los de Nereo y Thetis¹⁰⁴⁵
vencéis en gala y primor
de Mariana y Leonor¹⁰⁴⁶.
Enseñada Feliciana,
vuestra andaluza, vuestra hermana,
la labró para que os sea
muestra, dechado, tarea
curiosa, fácil, galana.
Yo os certifico de mí
que no labraron mis manos
tan bellos, primos, galanos
dibujos¹⁰⁴⁷, ni yo los vi
de leonado¹⁰⁴⁸ y carmesí,
amarillo, azul, morado,
blanco, verde, naranjado,
los dibujos en tela de oro,
porque alegren vuestro coro
por vuestro Betis sagrado.

1043 *Calíope*: Es la musa de la poesía y no don Lorenzo quien se encarga de contestar a Feliciana. Eso porque, según observa Piedad Bolaños (2012, 69), él vivía muy lejos y la respuesta tardaría en llegar. Además, es del estilo de la autora dar voz a los dioses en los paratextos poéticos, al igual que hace con Apolo en el soneto contenido en la *Primera Parte...*. El hecho de que Calíope celebre a la autora recuerda el *Canto de Calíope* que aparece en *La Galatea* de Cervantes, la recopilación de los ingenios literarios españoles, entre los que ella se quería ubicar.

1044 *Betis*: El nombre que los romanos dieron al Guadalquivir. Se trata de un río sagrado para la autora, donde viven las Ninfas, al igual que en los ríos y lagos mitológicos.

1045 *Nereo y Thetis*: Dios mitológico que vivía en las profundidades del Mar Egeo. Tenía la facultad de predecir el futuro. Tetis era su hija, la más hermosa entre las ninfas del mar (*Grimal*, 1984, 551).

1046 *Mariana y Leonor*: Las dos mujeres son respectivamente doña Leonor de Garavito, hermana de don Francisco, y doña Mariana de Guzmán, prima de Feliciana. Las «ilustres parientas» eran dos mujeres cultivadas y ejemplares a las cuales Feliciana rinde homenaje.

1047 *Yo...dibujos*: Calíope certifica que la *Tragicomedia* no es obra suya, aunque ha quedado perfecta y se podría sospechar de que la haya compuesto una diosa.

1048 *Leonado*: De color rubio oscuro (*DA*).

De Clarisel a Maya

Soneto

Dichoso, Maya, yo que alegre miro
hoy tus ojos que ayer me hicieron fuego¹⁰⁴⁹;
no soy ya Clarisel bárbaro griego,
fuilo, mas ya a tu España me retiro.

Rico me ha hecho Feliciana. Aspiro 5
a inmortal gloria: quien estuvo ciego
no tuvo culpa. A Belidiana niego,
confieso, Maya, a tí, por quien respiro¹⁰⁵⁰.

Yo rompo los carteles temerarios 10
si conviene romperlos, ya por otros
chancelados¹⁰⁵¹ estando; y este escribo.

¡Oh, Maya Feliciana! En jaspes parios
en que afirmo, en tu nombre, que en nosotros
fe y amor se hallarán siempre excesivo.

De Maya a Clarisel

Soneto

Dichosa, Clarisel, tu amada Maya,
española princesa, hija de Atlante,
laureada de tí por firme amante
en coros de Eufrosina, Talía, Aglaya.

¡Oh valoroso príncipe! Siempre haya 5
noticia de tu nombre y tu fe cante
gloriosamente Apolo en su discante
alzándote por Rey en su atalaya.

Rey eres ya de España y no de Arabia¹⁰⁵².
Arabia por España darse pudo, 10
valoroso español, sin otro cambio.

Ilustre hecho hiciste, hazaña sabia,
truco discreto¹⁰⁵³; pues su casto nudo
hoy te da Feliciana por recambio.

1049*Fuego*: Tópico del amor cortés: el enamoramiento enciende el fuego en el alma.

1050*Por quien respiro*: El enamorado vive gracias a la amada.

1051*Chancelados*: Aprobados (*DA*).

1052*Rey...Arabia*: Aunque toda la acción se desarrolle en Arabia, Maya es la princesa de España, por lo tanto Clarisel se convierte en rey de España al casarse con ella.

1053*Ilustre...discreto*: Clarisel tiene su premio por haber sido hombre valiente y discreto. Se merece la gloria y el amor de Maya. Estos dos sonetos se pueden interpretar también como la declaración de amor entre Feliciana y don Francisco, puesto que la *Tragicomedia* cuenta de ellos.

OTIVARAGNOELELEONGARAVITO
 TIVARAGNOELELELEONGARAVIT
 IVARAGNOELELEDELEONGARAVI
 VARAGNOELELEDOLEONGARAVI
 ARAGNOELELEDOCODELEONGARA
 RAGNOELELEDOCS CODELEONGAR
 AGNOELELEDOCSIS CODELEONGA
 GNOELELEDOCSICIS CODELEONG
 NOELELEDOCSINCIS CODELEON
 OELELEDOCSICNANCIS CODELEO
 ELELEDOCSICNARANCIS CODELE
 LELEDOCSICNARFRANCIS CODEL
 EDOCSICNARFNFRANCIS CODE
 DOCSICNARFNONFRANCIS CO
 OCSICNARFNODONFRANCIS CO
 DOCSICNARFNONFRANCIS CO
 EDOCSICNARFNFRANCIS CODE
 LELEDOCSICNARFRANCIS CODE
 ELELEDOCSICNARANCIS CODELE
 OELELEDOCSICNANCIS CODELEO
 NOELELEDOCSINCIS CODELEON
 GNOELELEDOCSIS CODELEONGA
 RAGNOELELEDOCS CODELEONGA
 ARAGNOELELEDOCODELEONGARA
 VARAGNOELELEDOLEONGARAVI
 IVARAGNOELELELEONGARAVIT
 OTIVARAGNOELELEONGARAVIT

Este Gótico Cartel
 que veintiséis letras tiene,
 en todas solo contiene
 el nombre de Clarisel.
 Es de Maya ramillete,
 en esta segunda parte,
 de flores, que le reparte
 seiscientas sesenta y siete.

SEGUNDA PARTE
de la TRAGICOMEDIA
los JARDINES y CAMPOS SABEOS

Personas de esta Segunda Parte

CLARISEL príncipe de Esparta y de Miceneas
BELORIBO rey de Macedonia
ROGERIO príncipe de Fenicia
ERCILIO príncipe de Nabatea¹⁰⁵⁴
ATLANTE rey de España¹⁰⁵⁵
HÉSPERO¹⁰⁵⁶ rey de Italia
HÉRCULES sobrino de Atlante
PERSEO sobrino de Héspero
BIRANO escudero de Clarisel
[ILEDA su esposa¹⁰⁵⁷]
ADONIS hijo de Ciniras rey de Chipre
SINAMBER caballero de Arabia
ERMILA su esposa
BELIDIANA reina de Arabia
CLARINDA princesa de Chipre
MAYA¹⁰⁵⁸ princesa de España
HESPERIA¹⁰⁵⁹ princesa de Italia
VULCANO¹⁰⁶⁰, CUPIDO, CUPIDILLOS, APOLO, ANFIÓN, HIMENEO, JUNO, VENUS, AGLAYA,
TALÍA, EUFROSINA¹⁰⁶¹
PAN¹⁰⁶², VERTUNO¹⁰⁶³, GUASORAPO¹⁰⁶⁴
CABALLEROS españoles, italianos, griegos, macédones

1054*Nabatea*: Área geográfica que iba desde Siria hasta el Mar Rojo, cuya capital era Petra.

1055*Rey de España*: Nótese la revisión que Feliciano hace de la historia de España y de Italia, donde reyes y princesas pertenecen a la mitología (Atlante, su hija Maya, Héspero y su hija Hesperia). Esto nos sitúa en un tiempo lejano, casi épico, gracias al cual la autora glorifica su tierra, su linaje, y a sí misma y habla también de su vida privada. Atlante es un gigante, hermano de Menecio, Prometeo y Epimeteo, condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros el cielo. Dimora en el país de las Hespérides y es el padre de las Pléyades, dentro de las cuales cabe Maya (*Grimal*, 1984, 61).

1056*Héspero*: «Es el genio de la estrella vespertina. Pasa por ser hijo, o hermano, de Atlante. [...] Es presentado como padre de Hespéride» (*Grimal*, 1984, 265).

1057Se nombra a Ileda solamente en la edición de 1627, de donde hemos tomado este dato.

1058*Maya*: En la cultura griega era una ninfa perteneciente al grupo de las Pléyades y madre de Hermes; para los romanos era la diosa de la primavera, a la cual se le consagraba el mes de mayo. Grimal (1984, 335) explica que con la introducción del helenismo se eliminó toda diferencia entre las dos versiones, tanto que también la Maya romana pasó a ser la madre de Mercurio.

1059*Hesperia*: Es el nombre de una de las Hespérides, las ninfas del ocaso. En principio el nombre correcto sería Hesperaretusa, pero se ha dividido en dos ninfas distintas: Hesperia y Aretusa (quien es efectivamente la hermana de la princesa en la *Tragicomedia*). En la mitología son hijas de Atlante y Hespéride, no de Héspero (*Grimal*, 1984, 264).

1060*Vulcano*: Nombre romano de Hefesto, el dios del fuego. Es cojo y es el amante de Venus (*Treccani*).

1061*Aglaya, Talía, Eufrosina*: Las Tres Gracias de Venus que presenciaban en las celebraciones.

1062*Pan*: Dios de los pastores y los rebaños, mitad hombre mitad animal y lleva dos cuernos en la frente. Es dotado de una gran actividad sexual y suele perseguir a ninfas y a mancebos. Lleva consigo una siringa (*Grimal*, 1984, 402).

PRÓLOGO

En este sitio, señores, os prometí dos comedias que los preceptos antiguos guardasen de actos y escenas, leyes de tiempo y lugar con poéticas licencias.	5
La primera oistes luego: oid hoy su compañera. Empresa ha sido difícil pero no imposible empresa ¹⁰⁶⁵ ,	10
aunque ha parecido a muchos imposible en nuestra era, como en los tiempos pasados pareció siempre quimera que en el Antártico Polo viese pobladas tierras.	15
Mas ya este grande imposible ya estas dos mares inmensas se ha hallado nao Victoria ¹⁰⁶⁶ que las navegue y las venza.	20
Y es maravilla mayor haber sido la maestra de esta nao ¹⁰⁶⁷ , de esta victoria una mujer, una hembra.	25
Prueba concluyente hacen dos testigos, si contestan: uno habéis examinado, el examen de otro resta. El que examinastes es Belidiana, la princesa	30

1063 *Vertuno*: El nombre correcto sería Vertumno. Dios de origen etrusco que personificaba la idea de cambio y adoptaba todas las formas que quisiera. Era también el protector de los frutales (*Grimal*, 1984, 536).

1064 *Guasorapo*: Este nombre no aparece ni en el diccionario de Grimal ni en otras fuentes consultadas. Sin embargo, Feliciano lo define como el «dios de los cazadores» (Acto I, Escena Tercera).

1065 *No imposible empresa*: Doña Feliciano sabe que bien la redacción, bien la puesta en escena de la *Tragicomedia* son arduas. Podemos decirlo con certidumbre con respecto a la redacción, ya que le llevó veinte años. De la puesta en escena no hay ninguna constancia de momento.

1066 *Nao Victoria*: Fue una de las cuatro embarcaciones que por primera vez circunnavegaron el globo terrestre (1519-1522). La Victoria, cuyo capitán fue Juan Sebastián Elcano, fue la única a regresar a Sevilla en el septiembre de 1522. Magellanes murió durante la expedición. La ciudad de Sevilla ha estado celebrando (2019-2020) el V Centenario de la Primera Vuelta al Mundo mediante varias actividades (académicas, escénicas, audiovisuales...) y en el río Guadalquivir se ha podido admirar la reproducción de la misma Nao Victoria (<<http://vcentenario.es/>>) [20/07/2020].

1067 *La maestra de esta nao*: La autora se autoglorifica comparándose con el comandante de una nao tan importante como la Victoria, porque ha sabido llevar su barco a través del “mar” de la literatura dramática, alcanzando un altísimo nivel literario, pese a las dificultades y a ser una mujer.

de Arabia, el no examinado es Maya, de Arabia reina ¹⁰⁶⁸ . Belidiana con su prima ya en la gran Tragicomedia de los Jardines Sabeos	35
dijo en la Parte Primera su dicho con juramento y, aunque fue perjura y rea de la fe que quebrantó, probó bien nuestra sentencia.	40
Hoy la Segunda Parte nuestra Maya, sabia y bella, nuestra andaluza, que luz es de Sevilla y las riberas, honra de su patrio Betis ¹⁰⁶⁹ , monstrará esta nueva ciencia cuán gentil, cuán elegante y cuán cierta guía sea.	45
No la tachéis por ser parte: parte, testigo, poeta que con ella Clarisel testigo y parte contesta.	50
Y con ambos Venus, Juno, Himeneo y Gracias bellas, Adonis, Atlante, Hespero, Hércules, Perseo, Hesperia, Rogerio, Ercilo, Vertumno, Guasorapo, Pan e Ileda, Beloribo con Birano	55
y otros que veréis en rueda ¹⁰⁷⁰ . De las dos primas, Clarinda al punto faltó en firmeza; también mintió Belidiana de Clarisel con la ausencia.	60
Con Rogerio se casó pasadas tres primaveras obedeciendo a su padre sin alguna resistencia ¹⁰⁷¹ . Clarisel todo este tiempo no faltó en su fortaleza	65 70

1068 *E que...reina*: Si Belidiana es la protagonista de la *Primera Parte* de la *Tragicomedia*, Maya lo será de la *Segunda Parte*...

1069 *Hoy...Betis*: Siendo Maya el *alter ego* de Feliciano, es sevillana y tiene muchas cualidades positivas.

1070 *En rueda*: A continuación.

1071 *Con...resistencia*: Nos enteramos de que Belidiana después de tres años («pasadas tres primaveras») por casarse con Rogerio, el príncipe de Fenicia, según la voluntad de su padre. Este episodio recuerda el primer matrimonio que Feliciano contrajo, el con Cristóbal Ponce de Solís y Farfán, que fue más por motivos económicos que por amor.

adorando con insania
y amando con vehemencia,
mas entendiendo haber sido
revelación verdadera
el sueño¹⁰⁷² en que vio su olvido, 75
falsedad, máscaras y letras.
Luego ufano celebró
las bodas de ella con ellas,
dando gracias al Tonante¹⁰⁷³
que así curó su demencia. 80
Por más de otros quince años¹⁰⁷⁴
con él tuvo cuando treguas,
cuando escaramuzas bravas
el hijo de Citerea¹⁰⁷⁵,
hasta que llegó la hora 85
felice, dichosa y buena
en la cual la linda Maya
fue cuanto bella, discreta,
que conoció los quilates¹⁰⁷⁶
de fe y lealtad sincera 90
del griego heroico y premió
su amor, constancia y firmeza.

*APOLO con ANFIÓN, VENUS, JUNO y GRACIAS bellas
celebraron su himeneo y cantaron esta emblema.*

Salve ¡oh, Maya! mayor hija de Atlante,
de Clarisel progenitor, de Evandro¹⁰⁷⁷
digna esposa, de tí vendrá Alejandro¹⁰⁷⁸, 95
paramundo, y Pelayo, el grande infante¹⁰⁷⁹.
A tí la flor de lis y el león rapante¹⁰⁸⁰
sus reyes deberán y tú al meandro

1072*El sueño*: Clarisel había soñado con la traición de Belidiana.

1073*Tonante*: Adjetivo de Júpiter, quien le ayudó a Clarisel a salir del mal de amor causado por Belidiana.

1074*Por...años*: Desde la separación de Belidiana hasta el encuentro con Maya pasan más de quince años.

1075*El hijo de Citerea*: Cupido, dios del amor e hijo de Venus.

1076*Quilate*: Unidad de peso para las perlas y piedras preciosas, que equivale a 200 mg (DA).

1077*Evandro*: Rey de los arcadios que condujo su pueblo desde Grecia hasta Lacio, donde fundó la ciudad de Palantea en el Palatino, una de las siete colinas de Roma.

1078*Alejandro*: Papa Alejandro VI (Rodrigo de Borja, oriundo de Valencia). Su pontificado duró desde 1492 hasta 1503 y se caracterizó por corrupción, nepotismo y asesinatos. Fue él que mandó a la hoguera al dominicano Girolamo Savonarola, porque criticaba duramente sus abusos de poder. Fue el padre de César y Lucrecia Borgia (*Treccani*).

1079*Pelayo el gran infante*: El primer monarca del Reino de Asturias y promotor de la Reconquista.

1080*A...rapante*: Los dos emblemas principales de las familias reales. La flor de lis simboliza la pureza (la Virgen) y el león la fuerza y el valor. Ambos caracterizarían la familia Borbón y aparecen también en el escudo en la portada de la *Tragicomedia*.

tartesio¹⁰⁸¹ darás cisnes un Leandro¹⁰⁸²,
 un Isidro¹⁰⁸³ que den gloria al Tonante. 100
 De tí procederán dos altas ramas
 de Enríquez y Guzmanes¹⁰⁸⁴, de las cuales
 una¹⁰⁸⁵, que será honor de Garavitos,
 felicísima gloria de las damas
 de tu Betis, tus perlas y corales 105
 en sí celebrará y en sus escritos.

1081 *Tartesio*: Puede que se refiera al Guadaquivir, según la interpretación de Scott Soufas (1997, 322, nota 58).

1082 *Leandro*: Arzobispo de Sevilla y santo. Fue uno de los grandes impulsores del catolicismo en su tiempo (siglo VI). A él le sucedió su hermano menor San Isidoro de Sevilla.

1083 *Isidro*: San Isidoro de Sevilla, el hermano de San Leandro y doctor de la Iglesia.

1084 *Enríquez y Guzmanes*: A todos efectos fueron dos familias importantísimas y poderosas a lo largo de la historia de España, pero aquí Feliciano dice que hasta tienen origen mítica. No es la primera vez que a la autora le gusta autoglorificar sus cualidades y linaje.

1085 *Una*: Es decir Feliciano misma que se unirá con los Garavito, cuando se case por segunda vez, y que celebrará su familia y su linaje en su obra literaria ('sus escritos').

COROS¹⁰⁸⁶ de los ACTOS
de la SEGUNDA PARTE
de esta TRAGICOMEDIA

por doña Feliciana Enríquez de Guzmán

Dirigidos al muy reverendo
padre maestro fray Jerónimo de Ribera¹⁰⁸⁷
prior del convento de San Agustín de Sevilla

Al coro de vuestra merced hermano y señor mío dedico estos Coros para que los una y hermane en aquel señor que nos hermanó en sí. Y a vuestra merced dé gracia, le alabe en el suyo y a mí me la dé que en ellos solamente desee y pretenda su honra y alabanza en agradecimiento de las mercedes de su mano recibidas, y en ellas y en la principal historia celebradas y a ambos no dé su gloria en la cual gocemos su eterna felicidad en compañía del principio y medio de nuestra afinidad. De casa 9 de octubre de 1619.

Doña Feliciana Enríquez de Guzmán

A fray Jerónimo de Ribera
prior del convento de San Agustín de Sevilla
que pasó de esta presente vida a la eterna.
Miércoles dos de marzo de este presente año de 1622.
Doña Feliciana Enríquez de Guzmán, su hermana.

Ya en los coros angélicos, hermano,
donde cantáis divinas alabanzas
de todas ocho bienaventuranzas,
cogiendo frutos de oro soberano.
Y ya no celebráis en canto llano
del altísimo Rey las remembranzas,
mas al órgano en voz a sus holganzas,
de los cuales sois nuevo cortesano,
cantad y celebrad los coros nuestros,
si celebrarse pueden y cantarse
en tales coros castos himeneos.
Y de vuestra capilla los maestros
en los campos empíreos congregarse
pueden, a celebrar, limpios deseos.

En cinco de marzo de 1622.

1086En el texto “base” los Coros aparecen recogidos después de la *Segunda Parte de la Tragicomedia*.

Sin embargo, en la *Primera Parte*... la autora dispuso que se colocara cada Coro al principio del Acto correspondiente y queremos mantener, por lo tanto, la misma disposición para esta parte.

1087*Fray Jerónimo de Ribera*: Era el hermano clérigo de don Francisco Garavito y el prior del convento de San Agustín en Sevilla. Feliciano y su marido tenían una relación especial con ese convento.

COROS de los ACTOS
de la SEGUNDA PARTE de la
Tragicomedia de los Jardines
y Campos Sabeos

CORO del ACTO PRIMERO

Pues del cuerpo y alma la mitad os di, que otra repudio con un necio sí.	5
Vos, mi bella Maya sed el tahalí ¹⁰⁸⁸ que una ambas mitades y decidme así: vuestra soy, mi dueño, gozad ya de mí	10
para vuestro yugo me tenéis aquí. Pues no os conoció venid vos por mí, que sois mi diamante	15
yo vuestro rubí; vos mi pan candial yo vuestro alholí; yo vuestro leonado vos mi carmesí ¹⁰⁸⁹ ;	20
Vos mi clavel rojo yo vuestro alhelí ¹⁰⁹⁰ ; yo vuestra paloma y vos mi neblí ¹⁰⁹¹ .	25
Antes que naciesedes ¹⁰⁹² y antes que nací, de su Manzanares gozase Madrí ¹⁰⁹³ , de Sevilla fuese su Guadalquiví,	30
Pisuerga y Esgueva	

1088*Tahali*: Tira de cuero, ante, lienzo u otra materia, que cruza desde el hombro derecho por el lado izquierdo hasta la cintura, donde se juntan los dos cabos y se pone la espada (*DA*).

1089*Carmesí*: El color rojo significa vida, pasión, fuerza, prestigio.

1090*Alhelí*: Simboliza la fidelidad.

1091*Nebli*: Ave que representa el orgullo y la fuerza.

1092*Naciesedes*: Forma arcáica de la segunda personal plural moderna 'nacisteis'. A veces la autora utiliza estas formas probablemente para dar mayor relieve poético a lo que el personaje está diciendo. No olvidemos que la *Tragicomedia* se desarrolla en un tiempo y en un lugar míticos y lejanos, con lo cual no sorprende que los personajes hablen de manera fastuosa o arcáica.

1093*Madrí*: Nótese las apócope para conservar la rima en -í, un fenómeno que además recuerda el acento andaluz.

de Valladolid, Turquía del turco, Persia del sofí de la madre España fuerzas potosí ¹⁰⁹⁴ .	35
De la insigne Troya Neptuno albañí, sabio de artes mágicas Merlín, Malgesí ¹⁰⁹⁵ .	40
A Portugal diese la India caniquí ¹⁰⁹⁶ , diamantes, topacios que nacen allí estoraque ¹⁰⁹⁷ , almizcle ¹⁰⁹⁸ , ambar, menjuí ¹⁰⁹⁹ ;	45
las molucas ¹¹⁰⁰ clavos que se dan allí. Alfonso a Castilla el maravedí	50
que en memoria suya se dice alfonsí ¹¹⁰¹ . El Tajo membrillos dulce y baladí ¹¹⁰² , Betis cidras, limas y el limón ciutí ¹¹⁰³ ;	55
ciruelas temprana y zaragocí, granadas mollar Roma y zafarí;	60
de la isla Española viniese el curí,	

1094 *Potosí*: Riqueza extraordinaria (DA).

1095 *Malgesí*: Es la adaptación cervantina del personaje Malagigi creado por Ariosto. Formaba parte de los caballeros de Carlos Magno y había aprendido las artes mágicas de la hada Orianda, que lo había criado. Aparece en *La casa de los celos* contenida en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615).

1096 *Caniquí*: Tela delgada hecha de algodón, que venía de la India (DA).

1097 *Estoraque*: Árbol de la familia de las estiracáceas, de cuatro a seis metros de altura, con tronco torcido, hojas alternas, blandas, ovaladas, blanquecinas y vellosas por el envés, flores blancas en grupos axilares, y fruto algo carnoso, elipsoidal, con dos huesos o semillas. Con incisiones en el tronco se obtiene un bálsamo muy oloroso, usado en perfumería y medicina (DA).

1098 *Almizcle*: Sustancia grasa, untuosa y de olor intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas. [...] Por su untuosidad y aroma, es la base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería (DA).

1099 *Menjuí*: Benjuí: bálsamo aromático que se obtiene por incisión en la corteza de un árbol del mismo género botánico que el que produce el estoraque en Malasia (DA).

1100 *Molucas*: Natural de las islas Malucas, Indonesia (DA).

1101 *Alfonsí*: Se dice también “maravedí blanco” o “de plata”, era la moneda anterior a los Reyes Católicos (DA).

1102 *Baladí*: De poca importancia (DA).

1103 *Ciutí*: Oriundo de Céuta.

aguas descubriese algún zahorí ¹¹⁰⁴ .	
La cabeza ornase a vano alfaquí ¹¹⁰⁵ de algodón y seda toca tunesí.	65
Tiñese marlota ¹¹⁰⁶ verde aceituna en sangre cristiana, morisco monfí ¹¹⁰⁷ .	70
Aleve mudéjar y falso gazi ¹¹⁰⁸ ciñese en Granada alfanje ¹¹⁰⁹ turquí; peña pobre viese, cueva clemisí a Mirra ¹¹¹⁰ perdiese	75
loco frenesí; cruel muerte a Adonis diese el jabalí. Córdoba calzase ágil borseguí ¹¹¹¹ ;	80
Marruecos y Fez blanco y marroquí, vos para mi fuistes yo para vos fui. Si por todo el mundo sin mí un alcaucí ¹¹¹² no daréis, sin vos yo un aljonjolí ¹¹¹³ .	85
No quiero sin vos raso ni tabí ¹¹¹⁴ oro, plata, joyas ni un solo cequí ¹¹¹⁵ .	90
Júntenos en uno	95

1104Zahorí: Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto (DA).

1105Alfaquí: Entre los musulmanes, doctor o sabio de la ley (DA).

1106Marlota: Vestidura morisca, a modo de sayo baquero, con que se ciñe y ajusta el cuerpo (DA).

1107Monfí: Moro o morisco que formaba parte de las cuadrillas de salteadores de Andalucía después de la Reconquista (DA).

1108Gazi: Guerrero musulmán.

1109Alfanje: Especie de sable, corto y corvo (DA).

1110Mirra: Mítica princesa a la que los dioses transformaron en el árbol del que nació Adonis (Treccani).

1111Borseguí: Típico calzado utilizado en España en la Edad Media (DA).

1112Alcaucí: Alcachofa (DA).

1113Aljonjolí: Por ajonjolí, una planta herbácea (DA).

1114Tabí: Tela antigua de seda, con labores ondeadas y que forman aguas (DA).

1115Cequí: Moneda de oro, acuñada en varios Estados de Europa, especialmente en Venecia, y que, admitida en el comercio de África (DA).

a los dos en sí, el que al Padre oró ¹¹¹⁶ en Getsemaní, donde el falso amigo le llamó rabí, el que en voz clamó ¡eloy, eloy ¹¹¹⁷ !	100
Y triunfador fuerte alegró a Daví y vendrá a juzgar Adan y a Leví ¹¹¹⁸ . Jesus de mi alma, como uniste a tí, tu esposa la iglesia, mi amor me una así. A su Maya dijo la sevillaní	105
todas estas Gracias su Clariselí, la cual respondió a su andalucí “Señor Clarisel seamos a mí”.	110
	115
	120

1116*Oró*: Se está refiriendo a Cristo y a la traición de Judas.

1117*Eloy*: El nombre viene del latín 'eligere' y significa 'electo'.

1118*Leví*: Respectivamente el quinto y el tercer hijo de Jacob. Leví fue también patriarca de las tribus de Israel.

JORNADA PRIMERA y ACTO PRIMERO
de la SEGUNDA PARTE¹¹¹⁹
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Escena primera

VENUS, APOLO¹¹²⁰, ADONIS.

VENUS Y Canta, Apolo, la canción¹¹²¹
ADONIS que aquí escribió Clarisel
 cuando con ansia cruel
 partió y dejó el corazón.

APOLO Seraos dulce y agradable, 5
 Venus y Adonis, pues gusto
 siempre os causó su disgusto
 y fortuna variable¹¹²².
 Pues es fuerza partirme (*Cantando*)
 de tu felice tierra y deleitosa. 10
 Seralo despedirme
 de tí, princesa hermosa,
 cuanto en rendirme fuerte y poderoso.

Salen CLARISEL, BELORIBO, BIRANO.

Escena Segunda
del Acto Primero

BELORIBO *rey de Macedonia*, CLARISEL *príncipe de Esparta y de Micenas*,
BIRANO *escudero de Clarisel*, APOLO, VENUS, ADONIS.

1119 Han pasado dieciocho años desde el compromiso matrimonial entre Clarisel y Belidiana. La información la proporcionan directamente los personajes en los versos 1627 y 1678 de esta *Segunda parte...*. Desde entonces, las cosas han cambiado, porque Belidiana ha terminado por casarse con Rogerio. De esto la princesa le echará la culpa a su padre, el rey Belerante. La historia del matrimonio concertado entre Belidiana y Rogerio y la frustración de la joven evocarían la experiencia de doña Feliciano con el primer marido, don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán.

En la edición de 1627 este acto abarca seis escenas en lugar de siete.

1120 *Apolo*: Este personaje tendrá un papel importante, junto a las tres Gracias, porque irá contando lo que ha ocurrido entre Belidiana, Clarisel y Rogerio.

1121 La canción fue escrita en un haya por Clarisel antes de dejar Arabia. La composición se convierte así en el eslabón que enlaza con la *Primera Parte...*

1122 *Seraos...variable*: Apolo pide a Venus y Adonis que sean indulgentes con Clarisel, ya que está viviendo un momento duro por su desdicha amorosa.

BELOBRIBO	Llegado habemos ¹¹²³ al ingrato suelo que fue algún día ameno y deseado ¹¹²⁴ .	15
CLARISEL	¡Oh, ya infelice Arabia! el alto cielo te mire siempre fiero, cruel, airado.	
APOLO (<i>Cantando</i>) BELOBRIBO	¡Oye, dulce señora! El dios de Delo ¹¹²⁵ me parece y que canta el canto amado que a las que con Rogerio, más bien se haya, escribiste y abriste en esta haya ¹¹²⁶ .	20
APOLO (<i>Cantando</i>)	¡Oye, dulce señora! El ronco, triste y afligido canto del que te ama y adora y alcance de tí tanto que te conmueva mi dolor y llanto.	25
VENUS	¿Triste el señor Clarisel y desdichado partía a la de Arabia quería? ¡Guardabase para él! ¿No estuvo, Adonis, gracioso el vejamen ¹¹²⁷ del sarao?	30
ADONIS	No mucho, que galambao ¹¹²⁸ también quedé yo y rabioso.	
APOLO (<i>Cantando</i>)	Aunque suya eres, seas torre de mi prisión y otra no haya como tú en las sabeas; y aunque fuiste atalaya ¹¹²⁹	35

1123 *Habemos*: Forma arcaica de “hemos” procedente del latín “habemus”.

1124 *Llegado...deseado*: No solamente Clarisel sufre por amor, sino también Beloribo porque también Clarinda se ha casado con otro, Ercilio.

1125 *El dios de Delo*: Apodo de Apolo, ya que Delo es una isla griega. Este verso forma parte, aunque 'defectuoso' del serventesio AABB, porque no puede añadirse al canto de Apolo, ya que este no forma parte de ninguna estrofa.

1126 *En esta haya*: «La canción y los versos escritos en la corteza del árbol, práctica arcádica usada, entre otros, por los caballeros pastores de Feliciano de Silva (IV parte de *Florisel de Niquea*) y emulada por don Quijote (I, 16), es un original recurso empleado por la autora para enlazar las dos partes de la *Tragicomedia*» (Marín Pina, 2015, 606).

1127 *Vejamen*: Discurso o composición poética burlesca que se pronunciaba en las universidades y academias (*DA*).

1128 *Galambao*: Otra manera de llamar la cigüeña americana, pero aún desconocemos lo que “quedar galambao” podría significar en este caso.

(<<http://148.226.12.161:8080/egvadmin/bin/view/enciclopedia/galambao>>) [23/09/2020].

1129 *Atalaya*: Torre hecha comúnmente en lugar alto, para registrar desde ella el campo o el mar y dar aviso de lo que se descubre (*DA*).

de otra atalaya, quédate y tú no haya.
Y decidle, si acaso
viere en vos mis vestigios, que algún día
claro Oriente y no Ocaso
dulce estancia, en vos vía
y en vos haya verá ya sombra fría.

Aquí tiembla la lira APOLO.

CLARISEL Gracias te doy, tonante poderoso,
y sacrificio rindo de alabanza
que así, de Belidiana en la mudanza,
a mi insano furor diste reposo. 45

 Cuando verme temí, loco, furioso,
viendo a otro en posesión de mi esperanza, 50
sosegaste con súbita bonanza
el mar de confusión tempestuoso.

 ¡Oh, grande dios! ¡Oh, Juno soberana!
Mereció mi deseo, casto y puro,
que no se desvió de amor honesto 55
que luego que su fe y palabra vana
se llevó el viento, ni un nublado oscuro
quedase, ni un deseo descompuesto¹¹³⁰.

*Salen PAN y GUASORAPO sátiros y VERTUNO en seguimiento de ILEDA y
ROGERIO y ERCILIO teniéndolos con las espadas desnudas.*

Escena Tercera
del Acto Primero

*PAN dios de los pastores, VERTUNO dios de los huertos, GUASORAPO
dios de los cazadores, ROGERIO príncipe de Fenicia, ERCILIO príncipe
de Nabatea, CLARISEL, BELORIBO, BIRANO, ILEDA hermana del sabio
Darsileo, APOLO, VENUS, ADONIS.*

[PAN] La doncella nos dad o vuestras vidas
serán de vuestra insania el sacrificio. 60

ROGERIO Por ella se darán por bien perdidas
castigando primero vuestro vicio.

1130*Gracias...descompuesto*: Aquí Clarisel aclara lo que ha pasado: Belidiana no le ha sido fiel y ha terminado por casarse con Rogerio. Esto le ha causado un gran sufrimiento, casi la locura, y les agradece a Júpiter («tonante poderoso») y a Juno por haberle ayudado a salir de la difícil situación personal en la que se encontraba.

VERTUNO	¿Así son las deidades ofendidas de Pan, Vertuno?	
GUASORAPO	¿Y el cruel suplicio de Guasorapo no teméis?	
ERCILIO	Es feo, sátiros, y bestial vuestro deseo.	65
BELORIBO	Por los eternos dioses, que es Ileda la que quieren los sátiros ¹¹³¹ .	
VENUS	Rogerio y Ercilio son los dos por quien se veda ¹¹³² ser hecho a la alcahueta vituperio.	70
BIRANO	Dioses ¿qué veo? Si mi honra hoy queda perdida cometiéndome adulterio, mi bella Ileda, aunque con rapto y fuerza ¹¹³³ , la fortuna mis ansias hoy refuerza.	
ILEDA	¡Ay, salvaje cruel! Fuertes guerreros, ¡que me lleva este fiero! ¡socorredme!	75
CLARISEL	Aquí os quedad señores caballeros con estos dos.	
ILEDA	¡Ay, príncipes, valedme!	
CLARISEL	Que a la dama aquel vil con pies ligeros se lleva en brazos.	
ILEDA	¡Ay, favorecedme!	80
CLARISEL	Y antes que la trasporte do no se halle favor, conviene con presteza dalle ¹¹³⁴ .	

1131*Es...sátiros*: Pan y Vertuno han secuestrado a Ileda. En la Grecia Antigua los sátiros vivían en los bosques juntos a las ninfas. Estéticamente eran humanos pero con orejas o piernas animales y pasaban el tiempo molestando a los seres humanos. Se les conocía también como ‘Demonios del bosque’ por su agresividad (incluso sexual) y maldad (*Treccani*). La escena de violación es típica de los libros de caballerías: Marín Pina (2015, 604) recuerda «la de Deidenia en el *Clarisel de las flores* por parte de tres caballeros cazadores que emplean un vocabulario simbólico muy similar.»

1132*Se veda*: Se prohíbe.

1133*Si...fuerza*: Birano se preocupa por su honra, porque no sabe lo que los dos sátiros le van a hacer a su esposa.

1134*Dalle*: Hemos mantenido la forma arcaica «dalle» en lugar de “darle” para respetar la rima con «halle».

Vanse CLARISEL, BELORIBO, BIRANO detrás del sátiro PAN que lleva a ILEDA¹¹³⁵. ROGERIO y ERCILIO quedan peleando con VERTUNO y GUASORAPO que con sus bastones los golpean. Y apartándose, VERTUNO dice

[VERTUNO]	Pan, nos lleva la presa, ¿qué esperamos? ¿Detenemos con estos no es dislate ¹¹³⁶ ?	
GUASORAPO	Apresuremos que si nos tardamos él nos da con la dama jaque y mate ¹¹³⁷ .	85
VERTUNO	La caza gozará que levantamos como primer balcón que a ella se abate. <i>Vanse los dos y APOLO vuelve a tocar.</i>	
ERCILIO	¿Huis ambos? ¡Huid!	
ROGERIO	Dulce instrumento suavemente hiere el blando viento.	90
APOLO	Rogerio ilustre, Ercilio valeroso, príncipes de Fenicia y Nabatea. Tú, Rogerio, de Belidiana esposo, tú, Ercilio, de Clarinda citerea, oid a Apolo el canto lastimoso que se oyó en toda esta región sabea. Y a mi hermana reverenciad primero.	95
ROGERIO	Adoramos tu luz y su lucero.	
APOLO	Clarisel, uno de los dos guerreros que van a dar favor a la doncella, espejo y luz de buenos caballeros, cuanto infestado de su airada estrella. Pues tú, Rogerio, gozas sus primeros amores, aunque ya otra es su luz bella, partiendo de esta tierra que dejaba así se despedía y lamentaba:	100 105
[APOLO] (Cantando)	A los dioses, famoso rey de todos los ríos de esta tierra tan próspero y dichoso	

1135 Los caballeros intentan liberar a Ileda.

1136 *Dislate*: Disparate (DA).

1137 *Jaque y mate*: En el juego del ajedrez marca el final del partido y la victoria de uno de los dos adversarios.

que la que hace guerra 110
a las ninfas de Cintia¹¹³⁸ en tí se encierra.

Salen las tres GRACIAS bailando y cantando.

Escena Cuarta
del Acto Primero

AGLAYA, TALIA, EUFROSINA *que son las tres Gracias de Venus*, APOLO,
VENUS, ADONIS, ROGERIO, ERCILIO.

Cantan las GRACIAS.

[TODAS TRES] Por tí ¡oh claro río! se entró un arroyo
que ahogó mis glorias y te enturbió todo¹¹³⁹.

AGLAYA Río caudaloso, tu ninfa bella 115
por la de un arroyo dejó tu ribera.
Por la de un arroyo que corre entre guijas¹¹⁴⁰
dejó tu ribera tu bella ninfa.

Todas tres bailando.

Por tí ¡oh claro río! se entró un arroyo
que ahogó mis glorias y te enturbió todo.

TALIA Río cristalino, ya en tu morada 120
un arroyo goza de mi ninfa amada.
Eras, bella ninfa, de un claro río
y ya de un arroyo que corre entre riscos.

Todas tres bailando.

Por tí ¡oh claro río! se entró un arroyo 125
que ahogó mis glorias y te enturbió todo.

EUFROSINA Aunque es cristalino, ninfa, tu arroyuelo
fuiste, bella ninfa, de otro primero.
Primero, graciosa, bella y casta ninfa,
que de arroyo fueses, fuiste ninfa mía.

1138*Cintia*: Epíteto de Venus por el monte griego Cinto.

1139*Por...todo*: El «claro río» es Belidiana, el «arroyo» es Rogerio que ha entrado en su corazón, alejándola para siempre de Clarisel.

1140*Guija*: Piedra lisa y pequeña que se encuentra en las orillas de ríos y arroyos (*DA*).

Todas tres bailando.

Por tí ¡oh claro río! se entró un arroyo
que ahogó mis glorias y te enturbió todo. 130

ROGERIO Conmigo las Gracias hablan
y las seguidillas son
del griego, si a la canción
que Apolo canta se entablan¹¹⁴¹. 135

VENUS Sois, Rogerio, muy discreto
y habéis muy bien entendido
a mis Gracias que han venido
a daros gusto, en efecto.

ROGERIO Por vejamen¹¹⁴² le tuviera
si no fuera por su agrado
y por haber aclarado
tú, Venus, río y ribera. 140

APOLO Aglaya, Talia, Eufrosina
se pueden ir y un paseo
dar después con Himeneo¹¹⁴³,
que a Juno traerá Ericina¹¹⁴⁴. 145

Vanse las GRACIAS.

APOLO
(*Cantando*) A los dioses, palacio,
grato albergue, aunque breve y presuroso
que gozarte despacio
y en tí tener reposo,
no me permitió el hado riguroso¹¹⁴⁵. 150

Salen BELIDIANA y CLARINDA.

Escena Quinta del Acto Primero

BELIDIANA *reina de Arabia*, CLARINDA *princesa de Chipre*, ROGERIO,

1141 *Se entablan*: Se refieren.

1142 *Vejamen*: Composición poética de carácter satírico y festivo en que se ponen de manifiesto y se ponderan los defectos físicos o morales de alguien (*DA*).

1143 *Aglaya...Himeneo*: Apolo no solo cuenta el desamor de Clarisel, sino que actúa también como “director”, diciendo a las Gracias cuando salir y entrar en escena.

1144 *Ericina*: Epíteto de Venus.

1145 *A los...riguroso*: El hado no ha permitido a Clarisel gozar de su amada Belidiana.

[BELIDIANA]	<p>¿Quién estos campos ¡ay, Clarinda! alegra con la canción del griego valeroso que cual el fiero Marte a los de Flegra¹¹⁴⁶ al escuadrón de Arabia fue espantoso? ¡Ay, Clarisel! Pues tuve suerte negra en padre porfiado y riguroso¹¹⁴⁷. La de Arabia no culpes, que a Rogerio de su libertad diese el cautiverio.</p>	<p>155</p> <p>160</p>
CLARINDA	<p>Apolo canta y le oyen vuestro primo, mi hermano Adonis, con su diosa amada y Rogerio y Ercilio a quien ya estimo, pues Beloribo me dejó olvidada.</p>	
BELIDIANA	<p>¡Ay, canción! Que las lágrimas reprimo por tener a otro dueño la fe dada¹¹⁴⁸. ¡Ay, triste Belidiana! Bien mereces pues fuiste desleal lo que padeces¹¹⁴⁹.</p>	<p>165</p>
CLARINDA	<p>Aquí nos retiremos...; si nos vieren el vestido de campo nos excusa en su alcance venir, que ellos refieren. Que así en Fenicia y Nabatea se usa y Diana y sus Ninfas cuando inquietan la caza por sus bosques y difusa selva y monte, se visten de este traje, suelto y ligero y propio de boscaje¹¹⁵⁰.</p>	<p>170</p> <p>175</p>
APOLO (<i>Prosiguiendo</i>)	<p>A los dioses, ventana de mi divina aurora, claro Oriente de mi bella Diana, esfera refulgente y cielo de mi sol resplandeciente. Mensaje regalado, ricas prendas con título enviabas, de esposa a desposado, de mi aurora labradas</p>	<p>180</p> <p>185</p>

1146 *Flegra*: Localidad de Grecia donde los titanes intentaron escalar el Olimpo (*Treccani*).

1147 *Pues...riguroso*: También doña Feliciano tuvo que casarse con su primer marido más por voluntad del padre que suya.

1148 *Que...dada*: Se refiere al casamiento con alguien de quien no está enamorada.

1149 *¡Ay triste...padeces*: Belidiana lo siente mucho por la situación que se ha venido a crear con Clarisel, ella sabe que no se ha portado lealmente.

1150 *Boscaje*: Bosque de corta extensión (*DA*).

por sus eburneas¹¹⁵¹ manos torneadas.

Vuelven a entrar las GRACIAS bailando.

Escena Sexta
del Acto Primero

AGLAYA, TALIA, EUFROSINA, APOLO, VENUS, ADONIS, ROGERIO, ERCILIO,
reina BELIDIANA, princesa CLARINDA.

Bailando y cantando.

GRACIAS	Pues mentiste, mi señora, y no te tuviste clemencia, no déis la culpa a mi ausencia ¹¹⁵² .	
AGLAYA	Por muerte de mis deseos y mis necios devaneos, y por nuevo nacimiento de mi libre corazón, máscara y libreas son.	190
TODAS (<i>En coro</i>)	Pues mentistes, mi señora, y no tuvistes clemencia, no déis la culpa a mi ausencia.	195
TALIA	Una graciosa mentira me tiró y ya me retira; ninguna mis fiestas culpe que aunque ame con vehemencia, mal me trató una inclemencia.	200
TODAS (<i>En coro</i>)	Pues mentistes, mi señora, y no tuvistes clemencia, no déis la culpa a mi ausencia.	205
EUFROSINA	La que prometió ser mía y es de otro, claro es, mentía; retirome una inclemencia antes de dar en amencia ¹¹⁵³ .	

1151 *Eburneas*: De marfil.

1152 Las Gracias hablan por Clarisel: Belidiana no puede culpar su ausencia, fue ella la que no le ha sido fiel. A continuación, cada una de las tres sigue hablando por cuenta del príncipe griego.

1153 *Amencia*: Demencia (*DA*).

TODAS (<i>En coro</i>)	Pues mentistes, mi señora, y no tuvistes clemencia, no déis la culpa a mi ausencia.	210
BELIDIANA	Este vejamen ha sido, en nombre de Clarisel, dado a mi amor infiel falso, desagradecido.	215
ROGERIO	Todo esto del griego es.	
APOLO	No es tiempo, Gracias, volveos y estas danzas y paseos reservad para después.	220
	<i>Vanse las GRACIAS.</i>	
APOLO (<i>Cantando</i>)	Solo el cuerpo conmigo; parte, mi casta Venus, el alma queda toda entera contigo ¹¹⁵⁴ ; a él se lo conceda que volver a juntarse a su alma pueda.	225
BELIDIANA	Belidiana, Belidiana, ¿tú eres a quién se envió, quién recibió y quién leyó canción tan alta y galana? ¿Que pudieses, fementida ¹¹⁵⁵ , a razones tan de la alma negar la debida palma ¹¹⁵⁶ tantas veces prometida?	230
CLARINDA	¿Qué os puedo, prima, decir?	
BELIDIANA	Ni yo, prima, sé qué os diga. Sé que Venus fue enemiga y de mi madre el morir sé que ya no puedo ver en el espejo hermosura, sé que es corta mi ventura y que no me sé entender.	235 240
CLARINDA	Vuestra madre culpo yo mudarse así.	

1154 *Solo...contigo*: Tópico del amor cortés según el cual el alma siempre vivía donde la amada y no en el cuerpo del enamorado.

1155 *Fementida*: Embustera (*DA*).

1156 *Palma*: La gloria, en este caso el matrimonio con Clarisel.

	Amor, Himeneo, Juno los desean ver en uno que se gocen en buena hora ¹¹⁷⁸ .	340
APOLO	El canto lo ha elevado y tiene ajenos de sí.	
VENUS	Vamos, Adonis, de aquí que viene en tu alcance el hado.	345
APOLO	También yo a traer me parto la luz a el mundo, que ya la aurora llegado ha de su hora al último cuarto ¹¹⁷⁹ .	
ADONIS	Poséate yo, mi luz, que no temo al hado fiero.	350
VENUS	Vamos, que despachar ¹¹⁸⁰ quiero mis Gracias a la andaluz.	
	<i>Vanse</i> APOLO, VENUS, ADONIS.	
CLARINDA	Los príncipes en sí han vuelto de la elevación ¹¹⁸¹ del canto.	355
BELIDIANA	Recoged ojos el llanto pues el tiempo se ha revuelto ¹¹⁸² .	
ROGERIO	¡Oh, qué voz, canto, ternura melodía y suavidad! Conviene la majestad con la armonía y dulzura cuando el músico no hubiera confesado ser Apolo: por el dulce canto solo encubrirse no pudiera.	360 365
ERCILIO	¡Oh, Clarisel valeroso, de caballeros ejemplo, digno de soberbio templo,	

1178También Venus siente compasión hacia Clarisel y desea que se case con Maya. Recordamos que en la *Primera Parte*... Venus era enemiga de Clarisel, porque quería que Adonis se casara con Belidiana.

1179Está amaneciendo y un nuevo día está a punto de empezar (el hado).

1180*Despachar*: Resolver.

1181*Elevación*: Suspensión, enajenamiento de los sentidos (*DA*).

1182*Se ha revuelto*: Hacer mudanza, ponerse borrascoso (*DA*).

	siempre célebre y famoso! Del hospedaje la ley y de los dioses la ofensa consideraste, y tu inmensa lealtad no miró el Rey.	370
	Claro, varón, que estuviste hechas las paces después dentro en su palacio un mes y su honra no ofendiste ¹¹⁸³ .	375
	Antes fuiste tan mirado que temiendo en lance verte de no poder defenderte, te retiraste a tu estado.	380
ROGERIO	Pues él, Ercilio, fue necio. Lamente su necedad como yo mi ceguedad de captivarme por precio: con el dote me engañaron y, con todo su saber, con una estéril mujer mis padres me sepultaron.	385
	Y diceme: «Por favor no, pequeño febo Apolo, que goza Rogerio solo un tan soberano amor.»	390
	¡Qué manifiestos engaños! Tan grande ventura ha sido, mujer, que no haya parido ni concebido en quince años ¹¹⁸⁴ .	395
BELIDIANA	No se pueden ya sufrir, Rogerio, tales razones, tan injuriosos baldones ¹¹⁸⁵ . ¿Vine yo en mi rostro a oír sobre haberme arruinado el reino, la plata y oro, joyas y todo el tesoro	400

1183 *Claro...ofendiste*: En la *Primera Parte*... Clarisel se queda un mes en el palacio de rey Belerante para hacer las paces y reconstruir la relación después del cautiverio en la torre.

1184 *Pues...años*: Se está hablando de Belidiana, quien parece ser estéril. La infertilidad era una desgracia para una mujer de la época, ya que no podía cumplir con su "tarea" de engendrar a un heredero. Quizás también doña Feliciano tuviera problemas reproductivos, en efecto, ella tampoco tuvo hijos. Sin embargo, no es posible determinarlo con certidumbre, porque se casó por primera vez con 47 años, una edad ya tardía para intentar un embarazo en aquellos tiempos. El hecho de que haya unos cuantos paralelismos entre las vicisitudes de Belidiana y las suyas podría llevar a pensar que hubiera algún problema ginecológico.

1185 *Baldones*: Ultrajes (*DA*).

	de mis padres heredado?	405
ROGERIO	Si la injuria ha sido mucha, mucho, reina, no os altere, pues oye lo que no quiere quien lo que se habla, escucha ¹¹⁸⁶ .	
	Dejad la caza que en casa está mejor la mujer ¹¹⁸⁷ con quietud, honor y ser viendo lo que en ella pasa ¹¹⁸⁸ .	410
	<i>Vanse los PRÍNCIPES.</i>	
BELIDIANA	Los dioses te perdonen, padre fiero, que sabiendo mi gusto, así quisiste que faltase la fe y amor primero para siempre vivir llorosa y triste. No fuiste padre, mas cruel y austero capital enemigo que pusiste duro cuchillo al cuello de tu hija, que a todas horas, noche y día la aflija ¹¹⁸⁹ .	415
	Padre protervo ¹¹⁹⁰ , duro y porfiado ¹¹⁹¹ , ¡que dentro de tu casa lo hospedastes y ya por yerno e hijo regalado tú y la reina, mi madre, lo tratastes!	420
	Leistes la canción con el dechado ¹¹⁹² que me envió, y tú y ella os admirastes ¹¹⁹³ . Un mes entero y más, de noche y día comió a tu mesa con presencia mía.	425
CLARINDA	¿Queréis ver el dechado sobrescrito sin faltar una letra en esta haya, donde vuestro amador lo dejó escrito por memoria que entre las ninfas haya?	430
BELIDIANA	Un siglo ha, que me fuera de infinito	

1186 *Pues...escucha*: Dicho popular que significa “quien escucha, su mal oye” (*Refr. Mult. CVC*).

1187 *Dejad...mujer*: Otro dicho popular, “la mujer honrada en casa y la pata quebrada” (*Refr. Mult. CVC*).

1188 En estos versos está resumido el papel que la mujer tenía que guardar en la época de Feliciano: ama de casa, madre y educadora de sus hijos, discreta y devota al marido.

1189 Este parlamento es muy importante, porque en ello Belidiana expresa toda su rabia contra su padre. Nos enteramos de que fue él quien empujó a la hija a contraer matrimonio con Rogerio en lugar que con Clarisel. En realidad, ella sigue enamorada de Clarisel, pero ha preferido obedecer al padre, pese a lo que ahora diga. Todo esto se relaciona con la vida de Feliciano, ya que probablemente fue su padre quien decidió sobre el matrimonio con don Cristóbal.

1190 *Protervo*: Obstinado en la maldad (*DA*).

1191 *Porfiado*: Obstinado en su dictamen (*DA*).

1192 *Dechado*: Ejemplar que se tiene presente para imitar (*DA*).

1193 *Admirastes*: Forma arcaica de 'admirasteis', al igual que 'tratastes' por 'tratasteis' en el v. 425.

	contento repetirlo. Ya su Maya, a quien ama y adora, puede verlo.	435
CLARINDA	Yo no dejaré, prima, de leerlo; mas ¿quién os dijo que abrasa Maya en amoroso fuego a vuestro olvidado griego?	440
BELIDIANA	¿Quién? El fuego de su casa. Iledilla, que llegó de España y dice, ella puso en la tela rueca y huso y la tramó, urdió y tejió.	445
CLARINDA	¡Tal es de fina alcahueta...! la traza le faltaría	
BELIDIANA	Con otra mensajería del hermano fue estafeta, mas confiesa que la vista del griego, aunque los billetes fueron diestros alcahuetes, hizo toda la conquista ¹¹⁹⁴ .	450
CLARINDA (<i>Va leyendo</i>)	“Pues vencéis, bella señora ¹¹⁹⁵ , a Palas ¹¹⁹⁶ en la labor, en gala, aseo y primor y merece el que os adora. No olvidéis su firme amor porque queden en memoria, y su triunfo heroico y fiero. Que labréis ¹¹⁹⁷ mis penas quiero, dignas de tan alta gloria. Deseo que mis ligeros placeres y mis cuidados cruelos, ansiosos, fieros, entiendan los venideros, aunque sean ya pasados.	455 460 465

1194Las dos damas piensan que ha sido Ileda a propiciar el amor entre Clarisel y Maya, como si fuera una alcahueta.

1195A partir de aquí Clarinda va leyendo las declaraciones de Clarisel para Belidiana en el haya. Se verá que a Belidiana se le va connotando negativamente, porque mujer despiadada e infiel, mientras que Maya representa la salvación. Gracias a esta lectura venimos a conocer «el final de la historia de amor fraguada en la *Primera Parte*... y se pone en marcha la *Segunda*» (Marín Pina, 2015, 604).

1196*Palas*: Epíteto de la diosa Atena.

1197*Labréis*: Adornar (*DA*), es decir, que transforme sus penas de manera que puedan resultar una lección útil para los demás.

	Yo de vos soy desechado ¹¹⁹⁸ , vuestras manos diestras son en labrar mi corazón. 470 Haced de ellos ¹¹⁹⁹ un dechado de la siguiente invención.	
	Labrad de leonada ¹²⁰⁰ seda que mi congoja ¹²⁰¹ penosa y pasión, declarar pueda 475 una vela, donde en rueda ¹²⁰² revuele una mariposa.	
	Parezca que se desliza del fuego y, al fin, se quema; pues seguí la misma tema ¹²⁰³ 480 hasta hacerme ceniza, vuestro fuego, luz suprema, con una letra que diga: entregase sin temor a la voluntaria muerte 485 ardiendo en fuego más fuerte ¹²⁰⁴ .	
BELIDIANA	Ya Clarisel, otro fuego de Maya, mayor princesa, ceniza te hace y pavesa ¹²⁰⁵ .	
CLARINDA (<i>Leyendo</i>)	“Con lágrimas de morado labrad de negro ¹²⁰⁶ unos ojos ¹²⁰⁷ que aunque ellos las han llorado amor las ha distilado de penas, ansias y enojos. 490 Conózcase en su tristeza, en su dolor y pasión, 495 que ojos míos ellos son y de ellas, en la belleza que son por vuestra afición”.	

*Letra*¹²⁰⁸

1198 *Desechado*: Excluido (DA).

1199 *Ellos*: De los placeres y cuidados.

1200 *Leonada*: Amarillo rojizo, como el del pelo del león (DA).

1201 *Congoja*: Angustia y aflicción del ánimo (DA).

1202 *En rueda*: En círculos.

1203 *Tema*: Dirección (DA).

1204 Clarisel se compara con una mariposa que vuela sobre una vela (Belidiana) porque atraída por la llama que, al final, la quemará y matará. Recordemos que la amada coincide con la luz, el fuego, el sol según el lirismo cancioneril.

1205 *Pavesa*: Pedacito que salta de un cuerpo en combustión inflamada y se convierte en ceniza (DA).

1206 *Negro*: Color que simboliza el luto, la muerte.

1207 Léase en los versos: «Con lágrimas de morado / y de negro labrad unos ojos».

1208 Cada letra contiene la respuesta imaginaria de Belidiana.

SINAMBER	No, que no es la culpa de ambas y menos merece, esgrimas, Clarinda contra su pecho, la fiera y sangrienta daga ¹²¹³ , que en el mío abrió la llaga que tu curaste en el lecho. Dejemos la ejecución para cuando sola esté la fiera tigre, que fue la causa de mi traición ¹²¹⁴ .	525 530
ERMILA	Leyendo están en la haya el dechado que hoy leimos y abrió en ella; presumimos, su amante que hoy lo es de Maya.	535
CLARINDA (<i>Prosiguiendo</i>)	«Con encarnado ¹²¹⁵ labrad un basilisco ¹²¹⁶ cruel cuya fiera crueldad acompaña a la beldad que os dio el divino pincel ¹²¹⁷ que, aunque vuestros ojos son dulces, blandos y amorosos, cuanto graves y hermosos, fueron a mi corazón cruelles y venenosos».	540 545
	<i>Letra.</i>	
	«Triste de aquel a quien vi y mi cruel vista vio que un basilisco halló».	550
BELIDIANA	Si en mí hallaste un basilisco y ojos despidiendo rayos, en Maya ¿abriles y mayos ¹²¹⁸ ?	

1213*Daga*: Arma blanca, de hoja corta y con guarnición para cubrir el puño (*DA*).

1214Ermila y Sinamber quieren asesinar a Belidiana, porque fue ella que hizo mandar a la cárcel al aposentador. Pero esperarán a que esté sola, porque Clarinda no tiene ninguna culpa.

1215*Encarnado*: Rojo (*DA*) y también cubierto de carne y engendrado de carne humana (*DA*). El basilisco tiene apariencia humana.

1216*Basilisco*: Animal fabuloso, al cual se atribuía la propiedad de matar con la vista (*DA*). Clarisel compara a Belidiana con el basilisco, por eso este animal tiene aquí apariencia humana. El enamoramiento pasa por los ojos y los de la reina han hechizado al joven príncipe, quien en principio creía haber encontrado al verdadero amor.

1217*El divino pincel*: Significa que el ser humano ha sido creado por Dios.

1218*Abriles y mayos*: Los meses primaverales, del renacimiento después del invierno. El amor de Maya le ha devuelto vida y esperanza a Clarisel.

	«A quien penas y tormentos a amor hacen compañía: morir por mí es alegría».	590
BELIDIANA	Ya vive ledo, que esperas en Maya marzo de amores y abril y mayo de flores ¹²²³ .	595
ERMILA	Mueran ambas que, si alguna se nos escapa, nos daña, y a eso venimos de España do nos llevó la fortuna; y años casi diecinueve ¹²²⁴ nos ha tenido, atendiendo, oportunidad, cociendo la rabia y veneno aleve.	600
BELIDIANA	¿Que habéis, princesa, querido refrescar de Belidiana? ¿la llaga cruel, insana, que en su pecho abrió Cupido? No es justo, mujer casada, aunque tenga discontientos, a pasados pensamientos en su memoria dé entrada ¹²²⁵ .	605 610
	<i>Vanse las primas.</i>	
ERMILA	Fuéronse, vamos de prisa y antes de ser descubiertos dejemos maridos muertos con fiera reina y princesa, y con el príncipe griego que hoy hemos visto en Arabia. Salveremos ¹²²⁶ nuestra rabia que ha de dar las velas ¹²²⁷ luego. <i>Vanse.</i>	615

Fin del Acto Primero

1223Belidiana se da cuenta de que Clarisel ya tiene su consolución, que es Maya.

1224Ermila y Sinamber han esperado 19 años y ahora quieren asesinar a las princesas.

1225A Belidiana le ha dolido mucho enterarse de lo que Clarisel piensa y siente por Maya. Todo le ha traído unos recuerdos que prefería olvidar. De nuevo, como en la *Primera Parte...*, este personaje se caracteriza por su egoísmo.

1226*Salveremos*: Libraremos.

1227*Dar las velas*: Literalmente significa “salir del puerto para navegar”. En este caso, que la venganza rescatará la rabia, que se podrá por fin soltar tras mucho años de espera.

CORO del ACTO SEGUNDO

Domingo era por la tarde
día de Nuestra Señora,
cuando sale a su jardín
la que más que a sí te adora.
Dando suspiros al viento 5
cuantas tiene un árbol hojas,
así de tí se quejaba
con gemido de paloma.
Vayan a tí mis suspiros 10
pues eres el que los formas,
la razón por qué los doy
bien sé que tú no la ignoras.
La enfermedad de tu hermano
para todos es penosa
¿qué será para quien pierde 15
tu conversación sabrosa?
Grande mi desgracia ha sido
cuanto me es maravillosa
ver que yo la sienta tanto
cuando duermes y reposas. 20
Hágase tu gusto en todo
que el mío a él se acomoda,
porque el estado sin él
es vida triste, enfadosa.

Fin del Coro segundo.

serviéndote de alfombra
mi veste¹²³⁰, aunque delgada,
nos podemos sentar, que estoy cansada.

Siéntanse.

[VENUS]	La hermosa y bella Atalanta ¹²³¹	655
	hija del rey Esqueneo, a quien ligereza Apolo y belleza dio tu Venus, él en competencia mía yo en competencia de Febo,	660
	dotándola de las gracias que nos dio el benigno cielo, que ninguno distinguía si era mayor el extremo de su beldad singular	665
	o él de su vuelo ligero. Viéndose entrar en los años que del amoroso fuego no se libran, y marido el padre darle queriendo,	670
	el oráculo de Apolo consultó sobre el suceso de sus bodas, mas no pudo consolarla el dios de Delo. «No te conviene» –le dije– rendir el hermoso cuello	675
	al duro yugo y pesado de Venus, Juno, Himeneo. Huye el uso de marido que te será acerbo ¹²³² y fiero	680
	aunque no podrás huirlo y él te traerá al fin postrero» ¹²³³ . Tanto la cruel respuesta la asombró del dios timbreo ¹²³⁴ que el solo nombre de esposo	685
	le es espantoso y horrendo	

1230 *Veste*: Vestido (DA).

1231 *Atalanta*: Era dotada de la belleza de Venus y de la agilidad de Apolo. Según escribe Grimal (1984, 58), era considerada la hija de Yaso, mientras en otras versiones de Ménalo (Eurípide). Su padre la abandonó en el monte Partenio y fue criada en un primer momento por una osa y luego por unos cazadores.

1232 *Acerbo*: Cruel (DA).

1233 *Huye...postrero*: «Atalanta no quiso casarse, ya por fidelidad a Ártemis, ya porque un oráculo le había anunciado que, de hacerlo, se convertiría en animal» (Grimal, 1984, 58).

1234 *Dios timbreo*: Epíteto de Apolo, así llamado en la ciudad de Timbra (en la región de Tróade, Asia Menor), donde había un templo dedicado al culto (Treccani).

y con propósito firme
de jamás admitir dueño
en su dulce libertad,
se retira al bosque espejo. 690
Por las más sombrías selvas
vive, sin querer ver pueblo,
ciudad, aldea, ni corte
del rey, su padre, ni a verlo
a los muchos pretensores 695
de su tálamo, el recelo
de morir en la demanda
hace poner tierra en medio.
«Porque de ninguno» –dice–
seré amoroso trofeo 700
si en curso y velocidad
no me venciere primero.
De mis bodas gozará
el que fuere tan ligero
que antes que lleguen mis pies 705
los suyos toquen el puesto.
Mas todos deben morir
los que llegaren postreros
que otro precio que su muerte
de parte de ellos no quiero»¹²³⁵. 710
Aunque la ley era dura,
tan soberano era el premio
que no faltaron amantes
que no se tenían por necios.
Sentándose había Hipómenes¹²³⁶ 715
a ver el pesado juego
y dicho «¿Que haya en el mundo
quien con tan grande riesgo
quiera mujer? ¡Oh, amadores
insanos de poco seso! 720
¿Cuál locura, cuál furor
locos, tontos es el vuestro?»
Cuando vio la faz hermosa
y sin manto el gentil cuerpo,
cual el mío o cual el tuyo, 725
si tú fueras mujer, bello,
espantado y sin sentido
quedó el encanto mancebo
y levantando las manos
dijo: «Perdonad, mi hierro, 730

1235Atalanta decide que se casará con el hombre que sea más rapido que ella. Quien llegara por ultimo, morirá.

1236*Hipómenes*: El futuro marido de Atalanta gracias a la ayuda de Venus.

perdonad, discretos jóvenes
 el agravio que os he hecho
 en culpar vuestros amores
 que mi grave error confieso. 735
 Fue la causa de mi culpa
 no haber visto el digno premio
 que vuestros ánimos mueve,
 y tal empresa os da esfuerzo
 cuanto más la loa el triste 740
 tanto crece, más su fuego
 deseando que ninguno
 venza a la dama corriendo.
 Mas, ¿por qué de esta contienda
 ser uno, dice, no intento?
 ¿Y no pruebo, si mi suerte 745
 es tan dichosa, que venzo?
 A los audaces ayudan
 la fortuna y niño ciego:
 ya los tímidos repelen
 de su rueda y de su imperio». 750
 En tanto que está consigo
 Hipómenes revolviendo
 tales consideraciones
 en su mente y pensamiento,
 la bella virgen –que excede 755
 a las aves en el vuelo–
 a las espadas dejaba
 estadio, amantes y viento¹²³⁷.
 Y aunque scítica saeta¹²³⁸
 parece al Aon¹²³⁹ mancebo, 760
 más su singular decoro
 lo admira y tiene suspenso
 porque el correr su hermosura
 aumenta y el soplo tierno
 de una áura sutil que lleva 765
 tremolando sus cabellos.
 El cansancio siendo causa
 que el virginal rostro bello
 en su nieve pura admita,
 un rojo color bermejo 770
 no de otra suerte, que cuando
 en atrio patente al cielo

1237 Atalanta desafía a los hombres en una carrera a pie, segura que nadie la alcanzará porque ella es rapidísima.

1238 *Scítica saeta*: Expresión utilizada por Virgilio en las *Eneidas* (Libro XII, 162). «Scítica» se refiere a los Escitas, una antigua población famosa por su habilidad, especialmente en batalla (*Treccani*).

1239 *Aon*: No se ha encontrado el significado. En la edición de 1627 el verso se sustituyó por «parecía al joveneto».

causa sombra entremezclada,
 roja y blanca el rojo velo¹²⁴⁰.
 En el ínterin¹²⁴¹ que el huésped 775
 advierte y nota todo esto,
 Atalanta vi[c]toriosa
 llega al señalado término.
 Y con festiva corona
 celebra su vencimiento; 780
 con gemidos los vencidos
 pagan la pena muriendo.
 Mas los ojos en la virgen
 no espantado del suceso
 de los tristes amadores 785
 se pone animoso en medio¹²⁴².
 «¿Por qué quieres fácil título
 –dice– estos flojos venciendo?
 Contiene conmigo a quien
 vencer será gran trofeo. 790
 Y no será afrenta¹²⁴³ tuya
 del hijo de Megareo¹²⁴⁴
 ser vencida, de Neptuno
 padre, de Onquesto¹²⁴⁵ bisnieto». 795
 Con blando rostro lo mira
 la bella virgen, diciendo
 «¿Qué dios cruel envidioso
 en tal locura lo ha puesto?
 ¿Y le manda que apetezca
 de su vida con riesgo 800
 casar conmigo? No soy
 de tanto valor y precio.
 No me conmueve su forma
 aunque bastante es a ello,
 sino que es niño y su edad 805
 le tiene en los años tiernos.
 ¡Cuán virginal rostro tiene
 en el pueril aspecto!
 ¡Oh, fino me hubieras visto,
 mísero Hipómenes bello! 810
 Digno eras de vivir
 y si los hados acerbos

1240 *El cansancio...velo*: A Atalanta se le colorean las mejillas a causa del esfuerzo físico. El contraste con la piel blanca y el rojo -tanto de las mejillas como del pelo- crea un juego de matices que supera el cielo en belleza.

1241 *Ínterin*: Entretanto (DA).

1242 Hipómenes asiste a la victoria de Atalanta y a la muerte de los competidores, pero no se deja asustar.

1243 *Afrenta*: Insulto (DA).

1244 *Megareo*: Uno de los hijos de Poseidón (Neptuno para los romanos) y padre de Hipómenes.

1245 *Onquesto*: Otro hijo de Poseidón (*Treccani*).

no me negarán las bodas, digno de gozar mi lecho».	
Dijo y como principiante y ruda ¹²⁴⁶ no siente el fuego	815
del duro amor, que, aunque ama, no alcanza bien el misterio y a comenzar la carrera querían, cuando el bisnieto	820
del dios del mar me suplica «¡Favorezca sus intentos ¹²⁴⁷ !»	
Trajo una aura ¹²⁴⁸ no envidiosa a mí sus piadosos ruegos, movime a misericordia	825
aunque no sobraba tiempo. Hay un bello campo en Chipre a quien dicen damaseno ¹²⁴⁹ ,	
consagrado al nombre mío y en dote dado a mis templos,	830
un árbol fulvo ¹²⁵⁰ , leonado levanta su copa en medio con los crepitantes ramos y fruta de oro bermejo.	
Tres manzanas yo traía ¹²⁵¹	835
que a caso del árbol cesposo con mi mano había cortado para mi entretenimiento. A Hipómenes me llegué	
–que solo vio el don soberbio– y dándoselas, del uso	840
de ellas le di los preceptos. Dieron la señal las trompas cuando los dos que dispuestos	
ya estaban, la suma arena	845
tocan con los pies ligeros. Creyeras, les dieran paso por el golfo el dios Nereo ¹²⁵²	
y por las canas aristas los espigados barbechos ¹²⁵³ .	850

1246*Ruda*: Grosera (DA).

1247Atalanta acepta el desafío de Hipómenes.

1248*Aura*: Viento suave y apacible (DA).

1249*Damaseno*: De Tamasos, una antigua ciudad de Chipre (*Treccani*).

1250*Fulvo*: Italianismo por de color rubio (*Treccani*).

1251*Tres manzanas yo traía*: Según el mito, Hipómenes le pidió ayuda a Venus porque sabía que era imposible vencer a Atalanta. La diosa, entonces, le dio tres manzanas de oro que el joven dejaría caer durante la carrera para distraer a Atalanta (*Grimal*, 1984, 58).

1252*Nereo*: El dios de las olas del mar.

1253*Barbechos*: Tierra que no se siembra durante uno o más años (DA).

El clamor, favor y voces
 que dicen, ahora es tiempo;
 Hipómenes, apresura,
 espuelas¹²⁵⁴ son al mancebo. 855
 Dudarás, si más se alegra
 el hijo de Megareo
 del aplauso de la gente
 o la hija de Esqueneo.
 ¡Cuántas veces, aunque pudo
 pasar delante venciendo, 860
 detuvo el paso y los ojos
 en el joven y en su vuelo!
 La boca lasa y cansada
 árido daba el anhelito
 y el blanco señal y fin 865
 de la carrera está lejos.
 Cuando de las tres manzanas
 la una el nieto de Onquesto¹²⁵⁵
 arroja y la bella virgen
 la vista al rico cohecho¹²⁵⁶ 870
 declina el curso y levanta
 el bello pomo del suelo,
 pasó Hipómenes delante
 causando en todos contento.
 Ella la mora corrige 875
 con vuelo ligero y presto,
 y otra vez a las espaldas
 deja al cansado mancebo.
 Con la segunda manzana,
 detenida en un momento, 880
 la vuelve a alcanzar ligera
 cual si fuera leve viento.
 Quedaba la última parte
 del curso largo y molesto,
 cuando invocando mi nombre 885
 arroja el pomo tercero.
 Dudó si por él iría
 la virgen, mas tal deseo
 causé en ella que por fuerza
 se arrojó al dorado cebo. 890
 Puse en la bella manzana
 que era la mayor tal peso,
 que a la doncella detuvo
 e Hipómenes llegó al puesto.

1254*Espuelas*: Estímulos (DA).

1255*Onquesto*: Ciudad de la Beocia, region de la Antigua Grecia, de donde viene Megareo, el padre de Hipómenes (Grimal, 1984, 339).

1256*Cohecho*: Regalo (DA).

Quedó Atalanta vencida, sin pena del vencimiento.	895
Coronan al vencedor y hácese el casamiento ¹²⁵⁷ .	
¿Era yo digna, mi Adonis, que en buen agradecimiento este gracias me rindiera y ofreciera olor de incienso? Pues ni gracias me rindió ni incienso ofreció en mi templo.	900
Convertí en subita ¹²⁵⁸ ira mi dolor y menosprecio; pasaban los desposados por la selva y monte espeso ¹²⁵⁹ do la madre de los dioses levantó, en pasados tiempos,	905
Equión ¹²⁶⁰ templo devoto. Combidolos a sosiego el cansancio del camino y el lugar fresco y ameno a Hipómenes ocupó intempestivo deseo de su querida Atalanta, por mí infundido en su pecho; torpemente los sagrarios profana del sacro templo.	910
Quiso la madre Cibeles ¹²⁶¹ que los sorbiese el Averno ¹²⁶² ; pareciole leve pena y revocando el decreto convirtió en leonadas crines los rubicondos cabellos, los hombros en espadillas ¹²⁶³ , en corvas uñas los dedos y dioles colas que barran descansadamente el suelo;	915
rostros crueles, feroces,	920
	925
	930

1257Atalanta se para cada vez que Hipómenes suelta una de las tres manzanas, consiguiendo así él vencer la carrera y casarse con ella.

1258Subita: Inmediata.

1259Espeso: Boscoso (DA).

1260Equión: Guerrero oriundo de la futura ciudad de Tebas. Según la leyenda, nació de uno de los dientes de drago que rey Cadmo había sembrado después de haberlo matado, generando así una estirpe de valientes guerreros. Equión dedicó un templo a Cibeles, al cual se hace aquí referencia (Grimal, 1984, 165).

1261Cibeles: Diosa de la Madre Tierra.

1262Averno: Es el nombre de un cráter en la región Campania donde había un lago, cuyos vapores mataban a los aves. Por eso se consideraba la entrada del inframundo (Treccani).

1263Espadillas: Timones (DA).

que vuelvan bramidos fieros
 por las palabras y voces
 que expresaban sus conceptos,
 y del todo transformados 935
 en leones verdaderos
 a su carro singular
 los ligó y unió con frenos¹²⁶⁴».

Aquí acabó VENUS y ambos se levantan.

ADONIS	<p>A tu Adonis moviera 940 a compasión el caso lastimoso, si castigo no fuera justo, aunque riguroso de tu brazo, mi Venus, poderoso.</p> <p>Sea, diosa, tu gloria 945 de todos los mortales conocida; celebren la memoria del hecho, esclarecida, siendo amada de todos y temida.</p> <p>Tu fama gloriosa 950 en todo el universo sea eterna de bella y poderosa y, en la región suprema, la célebre corte sempiterna¹²⁶⁵.</p> <p>La hermosa de Juno 955 el olvido consuma y la de Palas, y el reino de Neptuno conozca, que en las salas del poderoso Jove¹²⁶⁶ te señalas.</p> <p>Tu pie fue estimado 960 sobre sus ojos, frentes y mejillas y por averiguado se tenga que sus sillas con él, solo tú, bella diosa, humillas.</p> <p>¡Oh, dichoso Vulcano! 965 Que en propiedad posees tal belleza¹²⁶⁷ ya tu callosa mano con áspera corteza la suya dio del cielo la grandeza.</p>
--------	--

1264 *Los hombros...frenos*: Cibele convirtió a Atalanta e Hipómenes en dos leones por castigo, porque habían tenido relaciones sexuales en uno de sus templos sagrados, el de Equión. Fue Venus la causa de ese ultraje, ya que les había infundido la lujuria para vengarse de la ingratitud de Hipómenes (*Grimal*, 1984, 58). De hecho, el joven no le había dado las gracias a la diosa después de haberle ayudado a conquistar a Atalanta.

1265 *Sempiterna*: Eterna (*DA*).

1266 *Jove*: Júpiter.

1267 Recordamos que Vulcano es el esposo de Venus.

CUPIDILLO DOS	Sabes, Vulcano, Venus es mi madre, Y que aunque es madre mía y yo soy hijo suyo y tú eres su marido, ser mi padre no es posible: te cuadre que Adonis, el hermoso, a mí y a estos dio vida ¹²⁷⁴ .	995 1000
ADONIS	Dame, diosa querida, licencia que dé muerte a aquel cerdoso jabalí, antes que huya. ¡Huye tú de ese, que es la muerte tuya!	1005
	<i>Vanse ADONIS y VENUS tras él.</i>	
VULCANO	¡Perros perdigoncillos ¹²⁷⁵ ! Que no estáis engendrados cuando ya estáis nacidos y en el punto tenéis los aloncillos ¹²⁷⁶ de mil plumas poblados. ¡Corréis, crecéis, voláis todo allí junto! ¡Oh, traidores! Trasunto y claro testimonio del traidor que mi frente ciñe de cuerno ardiente ¹²⁷⁷ , ¡triste y desventurado matrimonio! ¡Tristes bodas las mías! ¡lóbregas ¹²⁷⁸ noches, infelices días!	1010 1015
CUPIDILLO TRES	Calla, padre Vulcano, que todos te llamamos a boca llena “padre” y en tu casa con Cupido, mi hermano, juntitos nos criamos y esta es real moneda que ya pasa comunmente, aunque abrasa ¹²⁷⁹ . Cornudos son los ciervos, los toros son cornudos, y cuernos más agudos tienen los dioses. ¡Oh, traidores cuervos,	1020 1025 1030

1274*Sabes...vida*: Resulta que los Cupidillos nacieron de la unión entre Venus y Adonis.

1275*Perdigón*: Mozo desatentado y de poco juicio (DA).

1276*Aloncillos*: Diminutivo de “alón”, el ala entera de cualquier ave (DA).

1277*Cuerno ardiente*: Venus le ha puesto los cuernos con Adonis.

1278*Lóbregas*: Oscuras (DA).

1279*Ya...abrasa*: El engaño conyugal es muy común, especialmente entre los dioses.

criados con enojos
para faltarme al rostro a los ojos!

CUPIDILLO
UNO Consuélate con Baco,
con Pan, con el Tonante
que en el templo de Hamon¹²⁸⁰ colgó sus cuernos. 1035

VENUS Y vos, rapaz¹²⁸¹ bellaco,
también de una tirante
colgaréis vuestros huesecillos tiernos.

CUPIDILLO
UNO Si quiere muchos yernos
con su hija, mis abuelos, 1040
y quiere de mi madre
muchos nietos, su padre,
y tú no se los das, di, vejezuelo
con tus brazos tiznados
¿porque no quieres tú muchos alnados^{1282?} 1045

Y dale con el azote.

VULCANO Yo os prometo, si es cojo
travieso bellaquillo,
que una mano yo os dé, que se os acuerde.

Y sacúdele.

CUPIDILLO
TRES Y también un pie cojo.

VULCANO ¡Así, mal rapacillo! 1050
¡Vos me lo pagaréis!

CUPIDILLO Di, viejo verde,
UNO ¿cómo quieres concuerde
con tu pie cojo y sopo,
con tus manos tiznadas,
con tus piernas quebradas, 1055
con tu boca soplona, ojos de topo,
los ojos, tez, blancura
la gracia de mi madre y hermosura?

Y sacúdele.

1280 *Templo de Hamon*: Famoso templo egipcio situado en Luxor, la antigua Teba, dedicado al dios Hamon-Ra (*Treccani*).

1281 *Rapaz*: Los cupidillos llevan alas, es un apodo despectivo.

1282 *Alnados*: Hijastros (*DA*). Vulcano no ha dado ningún hijo a Venus, por lo tanto ella lo ha engañado con Adonis.

VULCANO	¡Oh, malditos muchachos! ¿Porque os parezco viejo hacéis burla de mí, risa y donaire?	1060
	Pues, por estos mostachos, que si el pelo bermejo trabo, que de una haya os deje al aire do el sol mire al desgaire ¹²⁸³	1065
	vuestras mejillas rojas. Decidme, ingrato bando, ahora examinando vuestras comparaciones necias, cojas, si mis piernas quebradas	1070
	declaran mis hazañas celebradas. Sí, porque yo a mi madre –hermana del Tonante y mujer–, quise dar favor, me puso de esta suerte mi padre,	1075
	testimonio bastante del valor de que el cielo me compuso. Y si, porque me excuso tratar fueses y fragua mis manos tienen tizne	1080
	aunque al color del cisne no ceden, cuando cae en ellas agua. Y sí, porque mis ojos vean la red, que labro, traigo anteojos porque la muy bellaca	1085
	que de Oriente a Poniente no hay otra tal en todo este hemisferio, verde como albahaca, falsa como serpiente, señora del copioso y grande imperio	1090
	del cruel adulterio por ser rosita blanca y damita hermosa, ha de entender que esposa, siendo mía, sus gracias todas manca,	1095
	¿y no son sus facciones para tratar mis fraguas y carbones?	
CUPIDILLO DOS	Porque tú te lo dices... porque es linda mi madre y tú eres un feísimo herrero.	1100

Y sacúdele.

1283 *Desgaire*: Desaliño (DA).

VULCANO	Pues, sino te desdices, ni te valdrá tu padre ni las alas, ni azote de escolero ¹²⁸⁴ .	
	<i>Repélale.</i>	
CUPIDILLO DOS	¡Ay padre mulcibero ¹²⁸⁵ ! Quedo que me repelas, ¡ay, ay, que me lastimas!	1105
VULCANO	Aunque llores y gimas perros, ¿todos a mí?	
CUPIDILLO TRES	Dientes y muelas no se dejen al viejo.	
CUPIDILLO UNO	¡Hagamos un zurrón ¹²⁸⁶ de su pellejo!	1110
	<i>Salen CUPIDO y APOLO.</i>	

Escena tercera
del Acto segundo

VULCANO, APOLO, CUPIDO, CUPIDILLOS.

VULCANO	Sobre todos mis males... ¡quién sobreviene ahora para alivio y consuelo de mis penas! Estos ricos metales la risueña señora me enviará del oro de sus venas, de rosas y azucenas, coronadas las sienas trae el señor Cupido: algún triunfo ha tenido.	1115 1120
CUPIDO	Loquillos, ¡apartaos! Ya, padre, tienes de tu injuria venganza, y ya Marte, mi padre, buena andanza;	

1284*Escolero*: Alumno, a quien se le pegaba si no se portaba bien en clase.

1285*Mulcibero*: Epíteto de Vulcano que viene del latín “mulcere”, fundir (*Ramorino*).

1286*Zurrón*: Bolsa grande (*DA*).

cuantos suelen hollar¹²⁹⁴ la Vía Láctea,
que así, de Citera,
nuevas tan agradables
ambos me habéis traído,
y del galán querido, 1200
por quien dejó sus sedas maridables.
Juntos quiero abrazaros
y recibirlos por amigos caros,
y vosotros, hijuelos,
llorad noches y días vuestros duelos. 1205

CUPIDILLOS Y tú, con ojos pródigos y tiernos,
(*Cantando*) ¡llora, Vulcano, tus ramosos cuernos!

Vanse todos.

Y acábase el Acto Segundo y la Jornada Primera de la Segunda Parte.

Aquí se sigue el Entreacto Primero de esta Segunda Parte.

1294 *Hollar*: Pízar (*DA*).

ENTREACTOS DE LA SEGUNDA PARTE
DE LA TRAGICOMEDIA
LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS

Compuestos por doña Feliciana Enríquez de Guzmán

Dirigidos a doña Leonor Correa de Guzmán, su tía¹²⁹⁵

A DOÑA LEONOR CORREA DE GUZMÁN, MI TÍA S.

Estos dos Entreactos, tía y señora mía, dedico a vuestra merced como a la que fue nuestra Juno¹²⁹⁶ en los principales actos de ellos, a quien nuestro Señor guarde muchos años. De casa 9 de octubre de 1619 años.

Doña Feliciana Enríquez
de Guzmán

DE DOÑA LEONOR CORREA DE GUZMÁN

a doña Feliciana Enríquez de Guzmán, su sobrina

Del Garavito y Guzmán,
De Leonor y Mariana:
Yo fuy Juno sevillana¹²⁹⁷.

1295Era la hermana de doña María, la madre de Feliciana. Doña Leonor y Feliciana mantuvieron una relación muy estrecha, porque convivieron algunos años. En 1606 Feliciana nombró herederas a sus dos hermanas y, en el caso de que falleciesen, a su tía Leonor.

1296*Juno*: La diosa es conocida también por ser la protectora de las mujeres casadas. La comparación con Leonor se debe al amparo que ella le dio a la sobrina toda la vida.

1297*Del...sevillana*: Evidentemente, una vez que Feliciana y don Francisco se casaron, doña Leonor cuidó también de los Garavitos.

ENTREACTO PRIMERO
de la Segunda Parte
de la Tragicomedia de
los jardines y campos sabeos

Sacan unas mesas con muchos vasos, picheles¹²⁹⁸, frascos y cantimploras, pan y algunas viandas, tres sillas en cabecera y bancos a los lados. Salen el dios BACO y SILENO, su amo, con máscaras de borrachos, coronados de pampanos con racimos de uvas; el dios APOLO con su cabellera y pellico de pastor; PAN y GUASORAPO con sus cuernos y piernas de cabras; VERTUNO dios de los huertos, CUPIDO POLTRÓN hombre con máscara de grandes bigotes y un arco de un cuerno de buey y virotos¹²⁹⁹ de carrizos¹³⁰⁰, y el REY MIDAS con corona, máscara y vestido todo dorado¹³⁰¹; DAFNE, SIRINGA y POMONA con mascarillas feas y ridículas. Y APOLO y PAN con sus instrumentos músicos dicen cantando y todos repitiendo en sarao.

APOLO Y PAN	En convite de Midas hecho al dios Baco, beba hasta que caiga todo borracho.	
TODOS (cantando)	En convite de Midas hecho al dios Baco, beba hasta que caiga todo borracho.	
APOLO Y PAN (cantando)	En convite de Midas hecho a Sileno todos los combidados se vuelvan cueros ¹³⁰² .	5
TODOS (en sarao)	En convite de Midas hecho a Sileno, todos los combidados se vuelvan cueros.	
APOLO Y PAN (cantando)	En convite de Midas do está Timolo, los demás borracheen y él juzgue sobrio.	10
TODOS (en sarao)	En convite de Midas do está Timolo, los demás borracheen y él juzgue sobrio. En combite de Midas hecho al dios Baco, beba hasta que caiga todo borracho.	

Como APOLO fuere cantando, irán haciendo todos un sarao.

1298 *Picheles*: Vaso alto y redondo, ordinariamente de estaño, algo más ancho del suelo que de la boca (DA).

1299 *Virotos*: Especie de saeta guarnecida con un casquillo (DA).

1300 *Carrizos*: Planta gramínea, indígena de España, con la raíz larga, rastrera y dulce, tallo de dos metros, hojas planas, lineares y lanceoladas, y flores en panojas (DA).

1301 Tanto el episodio de rey Midas que lo convierte todo en oro como el de sus orejas de asno aparecen en el libro XI las *Metamorfosis* de Ovidio.

1302 *Cueros*: Gran bebedor (DA).

todos por orden con un mote, beban.

Esto diciendo, toma a dos manos su tazón y bebe y beben los demás con sus motes.

SILENO Nueve días ha que bebo
y me parece que hoy diez
aún no he bebido una vez. 85

BACO Nueve días ha que bebo
tanto que aunque Baco soy
ya para vacar¹³¹⁹ estoy.

MIDAS queriendo beber y no pudiendo, por convertísele en oro la bebida, lo cual se hará y todo lo que quisiere comer y beber con ojas de oropel¹³²⁰.

[MIDAS] Nueve días ha que ayuno,
¡oh, desventurado Midas,
Sin beber en nueve vidas! 90

TIMOLO Puro no puedo beberlo
porque he de ser hoy juez:
haré la razón después.

GUASORAPO No soy gusarapo¹³²¹ de agua
sino Guasorapo fino
de las zurrapas¹³²² del vino. 95

VERTUNO En mis huertas las lechugas
beben agua, más mi pancho¹³²³
vino tinto y vino blanco. 100

CUPIDO Por Baco, Timolo y Midas
mil veces con esta son
las que ha bebido el Poltrón.

DAFNE Como yo soy hija de río¹³²⁴,
también lo beberé aguado 105

1319*Vacar*: Cesar (DA).

1320*Oropel*: Lámina de latón, muy batida y adelgazada, que imita al oro (DA).

1321*Gusarapo*: Animal de pequeño tamaño, con forma de gusano, que se cría en un líquido (DA).

1322*Zurrapas*: Brizna, pelillo o sedimento que se halla en los líquidos y que poco a poco se va sentando (DA).

1323*Pancho*: Barriga (DA).

1324*Río*: Del río Ladón de Arcadia.

	¡por las flemas ¹³²⁵ del pescado!	
SIRINGA	A lo pastoril yo puro lo quiero, porque la leche no quiere: que agua y la madura quiere la bebida pura.	110
PAN	Nuestra contienda en la música no ha de excluir la batalla de la ardiente bacanalla ¹³²⁶ .	
APOLO	Pues, por mis pecados me hallo hecho de Admeto gañán ¹³²⁷ , también beberé con Pan.	115
SILENO	Patrone Midas, bebete recio ¹³²⁸ , filiolo ¹³²⁹ Midas, comete, si poderete.	
CUPIDO	Ya está Amor hasta el gollete brindis; faza, vostra magestad ¹³³⁰ , de oro ¹³³¹ la razón.	120
SILENO	Mejor fuera no nacer, Midas, para vida tal, que morir es menor mal.	
MIDAS	¡Oh, desdichado de mí! Que todos comen y beben, todos brindan, todos ríen y conmigo se entretienen. Todos a mí me echan muecas, todos con pullas me ofenden que no son pullas, son puyas ¹³³² que el alma triste me hieren.	125 130

1325*Flemas*: Mucosidad o también uno de los cuatro humores en que la medicina antigua dividía los del cuerpo humano (*DA*). «El triunfo del vino, aunque la presencia de cantimploras para el agua señala la corrupción de los puro, es decir el vino aguado, y es una forma de simbolizar la degradación de los personajes y de sus perversiones.» (Reina Ruiz, 2005b, 109)

1326*Bacanalla*: Orgía.

1327Apolo sirvió al rey Admeto para descontar su pena en el mundo de los mortales por haber matado a los Cíclopes.

1328*Recio*: Con rapidez (*DA*).

1329*Filiolo*: Del latín “filio”, que significa “hijo”. En italiano el diminutivo “figliolo” quiere decir “hijo pequeño o adorado” y se emplea también con un niño desconocido de manera cariñosa. Los dos versos son una imitación burda al latín.

1330*Faza, vostra magestad*: Se trata de términos arcáicos utilizados con un fin sarcástico y burlesco.

Podría aun ser una mezcla entre italiano y castellano (“faccia, vostra magestad”).

1331*De oro*: por el poder mágico que tiene.

1332*Puyas*: Juego de palabras entre «pulla» (insultos) y «puyas» (puntas).

	Nunca yo, Baco, pidiera a tu deidad don tan fuerte, que ya no puedo sufrirlo y se me acerca la muerte ¹³³³ .	135
DAFNE	Este trago, amigo Midas, en mi nombre beberete ¹³³⁴ .	
SIRINGA	Y este en el mío.	
POMONA	Y por mí, también has de beber este.	
	<i>Y bebenselos.</i>	
MIDAS	Probadísimas ¿no basta mi desventurada suerte que se me convierta en oro el pan, agua, los manteles, cuchillo, sal, vino, frutas, carne, pescados, pichelos y de hambre esté rabiando, y de sed muera y me seque? ¿Chufletas ¹³³⁵ a mí? ¡Oh, dios Baco! ¿Por qué tal dolor consientes? ¿Por qué me diste este don para que así rabie y pene?	140 145 150
CUPIDO	¿A mis doncellicas tratas, rey Midas, tan torpemente? ¡Vengad, Vertuno, esta injuria! Guasorapo y Pan, valientes, recibid estos flechazos; y tú, Apolo, también éste, y sed sus enamorados aunque os paguen con desdenes ¹³³⁶ .	155
APOLO	¡Oh, falso Poltrón, qué golpe me has dado!	160
PAN	¡Oh, Poltrón aleve!	

1333*Se me acerca la muerte*: Transformando en oro todo lo que toca, no consigue ni comer ni beber.

1334*Beberete*: por “beberéis”.

1335*Chufletas*: Dicho o palabras de zumba (*DA*).

1336*Desdenes*: Como ya se decía en nota, las tres ninfas no corresponden el amor.

GUASORAPO	¡Oh, Poltrón cruel ¹³³⁷ !	
VERTUNO	¡Oh, Poltronísimo ardiente!	
CUPIDO	¡Huid doncellicas bellas antes que os guasaropeen, os apolillen y empanen ¹³³⁸ queditos los cuatro estense!	165

Vanse huyendo las tres y acometen a ir tras ellas APOLO y los SÁTIROS y VERTUNO.

BACO	Sosíéguese todo el mundo que yo presido al banquete.	
SILENO	Y yo soy pie de banqueteta ¹³³⁹ y, aunque a pie he de andar, las veinte brindis todo bebedor, todos beban tragos siete, por Maya y sus seis hermanas, princesas del Occidente, dos por los buenos amigos, Hércules y Filoctetes ¹³⁴⁰ , nueve por las nueve Musas, doce por los doce meses.	170 175
MIDAS	¡Duélete Baco de mí! Que sed y hambre me tienen transido, que cuanto toco en oro se me convierte.	180
BACO	Ande el vino, que el Poltrón ya en Apolo hizo fuerte, a Pan tiene y ha vencido, que es todo y todo lo vence. De Guasorapo y Vertuno ha sujetado las frentes; Dafne, Siringa y Pomona con todos fueron crueles. Dale, Sileno, estocadas treinta con ese vinete dulce, suave, oloroso... ¡dale, caiga!	185 190

1337Este verso se compone de 5 sílabas en lugar de 8.

1338Tres verbos con un claro significado sexual. «Guasaropeen» se ha inventado a partir del nombre del personaje.

1339*Banqueta*: Asiento de tres o cuatro pies y sin respaldo (*DA*) muy utilizados en los banquetes.

1340*Filoctetes*: Héroe de la mitología griega y uno de los pretendientes de Helena de Troya (*Treccani*).

CUPIDO	<p>¡Oh, Baco fuerte! Tanto puedes como yo si mucho mis flechas pueden, tus reveses y tus tajos fuertes son como la muerte.</p>	195
SILENO	¡Baco, Víctor ¹³⁴¹ !	
TODOS	¡Víctor, Baco!	200
MIDAS	<p>¡Oh, vencedor del Oriente porque también cantar pueda Midas tus triunfos solemnes; déjame poder beber, déjame poder beberte que te empeño mi palabra de beberte en oro siempre!</p>	205
BACO	<p>¡Ríndase el dios de las ciencias¹³⁴² primero y Cupido bese mi mano y, como vasallos, a mis leyes se sujeten!</p>	210
APOLO	<p>¡Oh, letrados desgraciados! ¡Oh, letras y ciencias flebles¹³⁴³! Huid del vino y amor que son vuestra mayor peste. Y cuando más bien libráis, os responden con desdenes huyendo cual huyó Dafne, que atrás deja el viento leve. Ceded al tiempo y mujeres que el que al tiempo y a ellas cede, aunque haya sido vencido, vencerá gallardamente.</p>	215 220
PAN	<p>Consuélate, rojo¹³⁴⁴ Apolo, en los tres gamos que sienten los virotos enclavados: del Poltrón Cupido aleve y Siringa nos huyó.</p>	225

1341 *Víctor*: Viva, aplauso (DA).

1342 *Dios de las ciencias*: Es decir Apolo.

1343 *Flebles*: por “feble”, débil, flaco (DA). En este caso, que no tienen importancia.

1344 *Rojo*: Por ser el dios del Sol, pero también porque aquí ha exagerado con el vino y su cara evidentemente está de color rojo.

APOLO se ha estado peinando con peine de marfil y curiosos peinadores que le dio SILENO.

TIMOLO	Bueno, esta cante otras tres, Apolo resplandeciente, pues ya peinó sus cabellos y escombró su leda frente.	265
APOLO (<i>Cantando</i>)	¡Oye, sabio Timolo! ¡y tú, Midas, también oye mi canto! Pues desafía a Apolo del cielo con espanto un coronado sátiro de acanto ¹³⁴⁹ . Mi línea al alto cielo suspendido, cuando Júpiter tonante en el trinacrio suelo ¹³⁵⁰ el escuadrón gigante sepultó en las cavernas de Mimante ¹³⁵¹ . No es célebre trofeo vencer de Pan la rústica zampona, otro es ya mi deseo: sanar de la ponzoña que en mí infundió de amor, Poltrón, la roña.	270 275 280
TIMOLO	La dulzura y melodía, Apolo, y suavidad de tu canto y magestad de tus versos y poesía; la dulcísima armonía de tu voz y tu conuento ¹³⁵² que suspende al firmamento, por tí la sentencia dan: ceda la ventaja Pan a tu voz y a tu instrumento.	285 290
<i>Todos, menos MIDAS. a voces: ¡victor APOLO!</i>		
MIDAS	Si debe valer mi voto como susurro de abejas, ha sonado en mis orejas el canto suave y doto ¹³⁵³ de Pan que Átropos y Cloto	295

1349*Acanto*: Planta ornamental que aparece en los capiteles corintios (DA).

1350*Trinacrio suelo*: Sicilia.

1351*Mimante*: Era un gigante, hijo de Urano y Gea. Según el mito, Hefesto lo sepultó bajo una masa de hierro fundido (*Treccani*).

1352*Conuento*: Canto acordado y armonioso de diversas voces (DA).

1353*Doto*: Dotado. Probablemente se haya escrito «doto» para que rime con «Cloto».

y Laquésis¹³⁵⁴, si lo oyeran,
 el hilado suspendieran.
 Bien puede ceder Apolo,
 aunque más diga Timolo
 y más las nueve¹³⁵⁵ le quieran. 300

VERTUNO y GUASORAPO *a voces*: ¡victor PAN!

APOLO Serás con todo tu oro
 siempre grosero y durazno¹³⁵⁶
 y tendrás orejas de asno.
 Midas, por mayor decoro, 305
 éstas serán tu tesoro
 y, aunque más las disimules,
 porque con ellas no adules
 más a tu querido Pan,
 sus flautas las pintarán 310
 de oro y colores azules¹³⁵⁷.
 Solo falta Baco, hermano,
 que, porque de este no acabe
 muriendo, el castigo grave,
 revoques su don insano. 315

BACO ¡Vete, Midas aldeano,
 pues por tí intercede Apolo
 y lávate en el Pactolo¹³⁵⁸!

SILENO Deja crecer las guedejás¹³⁵⁹
 que te tapen las orejas. 320

TODOS ¡Víctor Apolo, víctor Apolo!

Y rebúznanle todos a MIDAS a sus orejas, que a este tiempo se le descubren en un papahígo¹³⁶⁰ que tenía caído, y SILENO aplica a su cabeza y orejas.

BACO Paréceme, amigo Midas,
 que has sido aquel necio asno

1354 *Átropos, Cloto, Laquésis*: Las tres Moiras, las cuales tenían el poder de cortar el hilo de cada vida humana. Pan se merecería entonces la vida eterna.

1355 Las nueve Musas.

1356 *Durazno*: No se entiende muy bien la relación entre «durazno» y «grosero», puede que la palabra se eligiera por rimar con «asno» o bien como sinónimo de “testarudo”, ya que los duraznos son una fruta muy dura antes de madurar completamente.

1357 *Midas...azules*: Cuenta el mito que Apolo castiga a Midas poniéndole un par de orejas de asno porque el rey no ha dado su voto a favor del dios en la competición musical.

1358 *Pactolo*: Río en la costa egea de la actual Turquía. Midas transformó en oro incluso ese río, realmente lleno de oro en la antigüedad.

1359 *Guedejas*: Mechones (DA).

1360 *Papahígo*: Pasamontaña (DA).

que andaba un día paciendo
 en compañía de un gallo¹³⁶¹. 325
 Vino un león contra él
 queriendo echarle los garfios;
 cantó el gallo, huyó el león
 asombrado de su canto.
 Creyó el asno, que huía 330
 de temor suyo y espanto;
 esforzose y levantó
 las orejas con buen ánimo,
 arremetió hacia el león,
 corrió contra el rebuznado 335
 hasta que perdió vista
 a su valedor gallardo.
 Revolvió al león corrido
 cuando vio solo al cuidado
 y hambre y enojo juntos, 340
 con satisfacción quedaron.
 Solo te falta que digas,
 como decía aquel asno
 que se veía morir:
 «¡Tonto de mí, desdichado! 345
 que entendí, que la victoria,
 que de mi fuerte contrario
 Amor Poltrón celebraba,
 era triunfo de este brazo.»
 Ponte, Midas, a servir 350
 a un azacán¹³⁶² que con cuatro
 o seis cántaros pasee
 mi corte o tuya, agua echando.
 Y teme venir a ser 355
 el asno del hortelano
 que, cansado de tirar
 una noria en el verano,
 pidió a Júpiter le diese
 otro empleo y otro amo, 360
 y, dándole un caudalero
 de tijas, ladrillo y barro
 que trabajar le hacía
 con agua y sol todo el año.
 Otro pidió y se le dio 365
 un pellejero tirano¹³⁶³
 que por las cortidurías

1361 Este monólogo y también el de Sileno contienen la lección moral dirigida a Midas, que ahora sufre a causa de su avaricia y caprichos, porque no puede ni comer ni beber y encima lleva orejas de asno. Es la humildad que hace grande a un hombre.

1362 *Azacán*: Que se ocupa en trabajos humildes y penosos (DA).

1363 *Pellejero*: Persona que tiene por oficio adobar o vender pieles (DA).

	y las ferias trajinando le dio tan cansada vida que decir pudo espirando:	370
	«¡Oh, miserable de mí que justamente he pagado no haber vivido contento con la quietud de mi estado! ¡Juzgué mi primera suerte por infelice bien pago en vida y muerte mi culpa, vivo y muerto desollado ^{1364!} !»	375
SILENO	Con el dios Apolo, Febo, amigo Midas, has sido como el otro asno mostrenco ¹³⁶⁵ en una selva perdido que en ella se halló un pellejo de león, del cual, vestido ganados y ganadores, no dejaba en él ejido. A los hombres espantaba los animales, los riscos asombrados, ocupaban, huyendo el león fingido. Viendo el engaño común se arremetió a su amo mismo, que por las orejas de asno conoció que era su asnillo. Y sacándoselas fuera con risa y mosa le dijo: «De todos los circustantes, bien te conozco, asno mío. Mira que yo soy tu señor y no eres Hércules libio; reconoce, asno león, que eres león asinino.» Y tú, Midas, reconoce a Febo que fue contigo más afable que tu asno, con tu mucho oro engreído ¹³⁶⁶ . Y dale mayores gracias que caballo no te hizo, no te expuso a las batallas a sus trances y peligros.	380 385 390 395 400 405 410

1364*Desollado*: Descarado (*DA*).

1365*Mostrenco*: Que no tiene casa ni hogar, ni señor o amo conocido (*DA*).

1366*Engreído*: Demasiado convencido de su valer (*DA*).

	Que el otro que soberbio con freno de oro y estribos tropelló ¹³⁶⁷ al triste jumento, que humilde por el camino reventando con la carga llevaba teja y ladrillo, y no se pudo apartar del ímpetu repentino. Y consuélete al consuelo del mísero jumentillo, que viéndolo alanceado su suerte de asno bendijo.	415
		420
MIDAS	Y a tí, Sileno, por tu buen juicio, te alancee el Poltrón con sus carrizos ¹³⁶⁸ .	425

Y chiflándose¹³⁶⁹ y rebuznándole todos, se van entrando y se acaba el Entreacto Primero de la Segunda Parte.

1367 *Tropelló*: Atropelló.

1368 *Y...carrizos*: Poltrón en lugar de las flechas lanza carrizos. Sileno será punido por su sensatez, ya que todos son locos y borrachos.

1369 *Chiflándose*: Silbar con la chifla, o imitar su sonido con la boca (*DA*).

CORO del ACTO TERCERO

Quiérome sentar, pues puedo,
al pie de tí, mi peral¹³⁷⁰,
contarte quiero mis quejas
y contigo descansar. 5
Has de saber, peral mío,
has de saber, mi peral,
que Clarisel me dejó,
todo ayer, sin me avisar
de su salud, por escrito. 10
No puede ser mayor mal
¿cómo quiere yo la tenga
si así me deja penar?
Pues, bien sabe que, si vivo,
—es la causa principal—
ver y leer sus papeles 15
y sus conceptos gozar.
Si estos me faltan, ¿qué haré?
Ni dormir ni reposar,
pasar las noches de claro
con lobrega oscuridad. 20
Quiero creer que no pudo,
¿qué me respondes, peral?
Dime si esta fue la causa
o ¿debo desesperar?
Que esa fue la causa, es cierto, 25
te puedes asegurar,
pues tú, mi peral, lo dices
debe de ser la verdad.
Fui a ver mi jardín
fui a ver mi peral 30
el uno y el otro
me dio su caudal.
Todo te lo envió
y el alma con ello
recíbelo, vida, 35
pues eres su dueño.

Fin del Coro tercero.

1370 *Peral*: En la antigua Grecia el peral se asociaba a Hera, Venus y Pomona, por lo tanto a la feminidad y a la belleza. En el actual Cáucaso se creía que los perales eran un lugar de culto porque en ellos alojaban unos espíritus sagrados por los cuales se solía rezar
<http://s184756.blogspot.com/2014/10/la-pera-nella-mitologia_25.html> [16/01/2019].

JORNADA SEGUNDA
y ACTO TERCERO
de la SEGUNDA PARTE
de la Tragicomedia los Jardines
y Campos Sabeos

Escena primera

ATLANTE, rey de España, MAYA su hija, princesa de España, HÉRCULES, conde de la Bética, sobrino de Atlante, CABALLEROS españoles.

ATLANTE	<p>Estos, hija, los jardines y campos sabeos son. No solo en esta región mas en todos los confines de la tierra celebrados por el templo de Cibeles y ser de Venus vergeles: de ella y su Adonis hollados¹³⁷¹.</p>	<p>1210</p> <p>1215</p>
HÉRCULES	<p>La fiesta de Berecintia¹³⁷² llenos de gente los tiene que a verla y honrarla viene cual maravillas corintia¹³⁷³.</p>	
ATLANTE	<p>Aunque los Campos Anteos celebres hace en Arabia de Anteo¹³⁷⁴ y Tifón¹³⁷⁵ la rabia: excédenles los Sabeos¹³⁷⁶.</p>	<p>1220</p>
MAYA	<p>Si mi dulce Clarisel (<i>Consigo</i>) la honrara y alegrara, yo los campos los llamara Elisios de leche y miel. Mas, no sé, si ha de cumplir la palabra por Ileda,</p>	<p>1225</p>

1371 *Hollados*: Pisados (*DA*).

1372 *Berecintia*: Otro nombre de la dea Cibeles, venerada por la antigua población de los Benecintios.

1373 *Corintia*: Natural de Corinto, ciudad de Grecia (*DA*).

1374 *Anteo*: Gigante hijo de Poseidón y de Gea. Él mataba a cualquiera cruzara sus tierras y contruyó un templo en honor de su padre utilizando los cráneos de sus víctimas (*Treccani*).

1375 *Tifón*: Otro gigante hijo de Tártaro y Gea. Según la mitología griega, fue confinado bajo el volcán Etna por haberse rebelado a Zeus.

1376 Los Campos Sabeos son más célebres que los míticos Campos Anteos y los más lindos del mundo entero.

dada y escrita se queda
en su Esparta sin venir. 1230

No es posible sea olvido,
falta de salud ser puede.
Téngala él, aunque se quede,
que es travieso¹³⁷⁷ aquí Cupido 1235
y puede alguna quimera
su presencia soberana
engendrarme en Belidiana
que fue su afición primera¹³⁷⁸.

Salen las GRACIAS.

Escena segunda
del Acto tercero

AGLAYA, TALÍA, EUFROSINA, ATLANTE, MAYA *su hija, princesa de España*, HÉRCULES, CABALLEROS *españoles*.

Las GRACIAS juntas, bailando y cantando en coro.

AGLAYA Sea bienvenida la linda Maya 1240
a los Campos Sabeos de la rica Arabia.
Sea bienvenida con su padre Atlante
rey de las Españas hasta el mar de Cádiz.
Venus, nuestra diosa, dice que sea
bienvenida a Arabia la española deesa¹³⁷⁹. 1245

Todas las GRACIAS en coro.

[GRACIAS] Sé bienvenida la linda Maya
a los Campos Sabeos de la rica Arabia.

TALÍA Sus Gracias le envía Venus, nuestra reina,
aunque está tristecilla de una tragedia.
Sus Gracias le envía Venus, mi señora, 1250
para que se ensayen a alegrar sus bodas.

1377 *Travieso*: Inquieto y revoltoso (*DA*).

1378 La preocupación de Maya por la ausencia de Clarisel la podría llevar a sospechar de que el príncipe siga enamorado de Belidiana, su primer amor. Una quimera es aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo (*DA*), es decir, que Maya no quiere llegar a sacar conclusiones inexactas sobre Clarisel, a pesar de sus preocupaciones.

1379 *Deesa*: Diosa (*DA*).

Todas tres en coro.

[GRACIAS] Sé bienvenida la linda Maya
a los Campos Sabeos de la rica Arabia.

EUFROSINA Este mundo de oro que labró Vulcano
y labró sus penas, remite a sus manos. 1255
Este mundo de oro en señal le envía
que hoy hereda Maya toda su alegría.

Todas tres en coro.

[GRACIAS] Sé bienvenida la linda Maya
a los Campos Sabeos de la rica Arabia.

AGLAYA Salve, hermosísima Maya, 1260
oído has nuestro mensaje.
Recibe el divino gaje¹³⁸⁰
y por tus damas: a Aglaya,
a Talia y Eufrosina
de Venus las gracias tres. 1265

MAYA Tanta gracia y merced es,
de tan grande diosa diva.

ATLANTE Abrazad, Maya, a las Gracias
que yo, a sus divinos brazos,
no perdono tres abrazos 1270
que ahuyenten¹³⁸¹ mis desgracias.

MAYA Los míos quiero que sean
doblados.

AGLAYA Estos serán
los que os dará hoy un galán,
que ya estos campos recrean. 1275

Sale el rey de Italia con su hija y los suyos.

Escena tercera
del Acto tercero

HESPERO, *rey de Italia, hermano de Atlante*, HESPERIA, *su hija, princesa de Italia*, PERSEO, *sobrino de Hespero, hijo de [su] hermana*,

1380 *Gaje*: Emolumento, remuneración (DA).

1381 *Ahuyenten*: Alejen (DA).

CABALLEROS *italianos*, ATLANTE, *princesa MAYA*, HÉRCULES,
 CABALLEROS *españoles*, GRACIAS.

HESPERO	Con razón en todo el mundo estos campos son famosos. ¡Qué amenos y deleitosos! ¡Qué cielo alegre y jocundo ¹³⁸² ! Aunque Italia tiene algunos espaciosos y patentes, no gozan los excelentes aromas de estos ningunos.	1280
PERSEO	El templo de Berecintia es el que allí se levanta.	1285
HÉRCULES	¿Con tan arrogante planta que no se humilla al de Cintio? Limitadamente al día de la fiesta hemos llegado.	
PERSEO	Ya Atlante se ha anticipado con Maya y su compañía.	1290
HESPERO	De Europa y Asia la gente más granada ¹³⁸³ ha concurrido.	
HÉRCULES	Siempre Berecintia ha sido venerada sumamente. Vos ¹³⁸⁴ , hija, gran devoción le tened, que es mi abogada ¹³⁸⁵ cuanto siempre venerada de la itálica nación.	1295
UN CABALLERO ITALIANO	A Rogerio y Belidiana di tu mensaje, señor, y estimaron el favor	1300

1382 *Jocundo*: Agradable (DA).

1383 *Granada*: Notable, ilustre (DA).

1384 *Vos*: Resulta raro el uso del 'vos' en el siglo XVII. En esa época ya se solía utilizar 'vuestra merced' para el tratamiento de respeto y el 'tú' para el de confianza. El 'vos' ya se había perdido durante el siglo XV debido a los cambios que se habían producido en la sociedad española tras el descubrimiento de América. Sin embargo, vemos que los personajes aquí 'vosean', aunque este tipo de trato se llevaba antes del siglo XI. Vemos que Atlante y Hespero, que son hermanos, y Maya y Hesperia, que son primas, vosean como si tutearan. Así que se puede observar que el 'voseo' se utiliza entre personas del mismo rango social en situaciones de confianza, tal y como se hacía hasta el siglo XI. Probablemente, Feliciano haya utilizado el 'voseo' para hacer hincapié aún más en la lejanía temporal y mítica en la cual la intriga de la *Tragicomedia* se desarrolla (Cisneros, 1996).

1385 *Abogada*: Mediadora (DA).

	con respuesta cortesana; y luego dieron intento a los que les asistían que, por si propios querían, salir al recibimiento.	1305
HESPERO	¡Oh, hermano, rey de mi España, seáis con salud llegado!	
ATLANTE	Y vos, Hespero, esforzado con la felice compañía.	1310
	<i>Apartanse a hablarse.</i>	
HESPERIA	Seáis, prima, bienvenida.	
MAYA	Seáis, prima, bien llegada para volver desposada.	
HESPERIA	Vos a vuestro griego unida.	1315
MAYA	¿Yo princesa?	
HESPERIA	Vos, princesa. ¿Conmigo melindres ¹³⁸⁶ tantos?	
MAYA	¿Yo, griego?	
HESPERO	¿Conmigo espantos ¹³⁸⁷ ? Que tengo noticia expresa de Ileda, que es el tesoro vuestro el invencible argivo ¹³⁸⁸ .	1320
MAYA	Como el vuestro es Beloribo.	
HESPERO	Confieso.	
MAYA	Y yo que le adoro ¹³⁸⁹ .	
	<i>Hablan en secreto.</i>	
HESPERO	Contentaos, hermano Atlante, con el reino de mi España que me tenéis usurpado,	1325

1386 *Melindres*: Significa decir delicadezas afectadas y excesivas (DA).

1387 *¿Conmigo espantos?*: Por “¿Usted se va a maravillar conmigo?”.

1388 *Invencible argivo*: Clarisel.

1389 De este diálogo se desprende que Maya desea casarse con Clarisel y Hesperia con Beloribo.

y dejadme en paz a Italia
 pues de Hércules es, nuestro tío;
 no os agradó, ni os agrada
 la elección que de mí hizo 1330
 y me echastes de mi casa¹³⁹⁰.
 Yo os renuncio libremente
 cuanto el Tajo y Betis bañan
 todos los campos tartesios
 y columnas gaditanas; 1335
 y con la tutela sola
 de Cambo Blascón¹³⁹¹, Toscana
 me contento, que por él
 y los suyos me está dada.
 Que él siendo de edad adulta 1340
 a Hesperia, mi hija, en arras¹³⁹²
 la dará y será otro título
 que justifique mi causa.

ATLANTE

Yo querría, hermano Hespero,
 que Iano Cambo¹³⁹³ casara 1345
 con mi hija Roma y que ella
 virreina se intitulara
 de los fuertes aborígenes¹³⁹⁴,
 en la parte que hoy se llama
 Lacio, do ella, levantando 1350
 de Roma, está las murallas.
 Mas, porque ni vuestra hija
 ni la mía –que se aman
 como primas–, tengan celos,
 diferencias y barajas¹³⁹⁵, 1355
 dejemos en libertad
 pues ya es Córito¹³⁹⁶ de Italia,
 a Iano, Cambo Blascón
 que elija la que él más ama.

1390 *Contentaos...casa*: Hespero significa 'occidental', pero también 'itálico' porque Hesperia era el nombre que los poetas latinos habían dado a Italia. En cambio, para los griegos Hesperia era España. (*Treccani*) Por lo tanto, rey Hespero, por su nombre, tendría que ser el soberano tanto de Italia como de España.

1391 *Cambo Blascón*: No se ha encontrado noticias, pero se podría suponer que se trata de algún soberano de la península italiana.

1392 *Arras*: En algunos ritos matrimoniales, monedas que los desposados se entregan como símbolo de su unión (*DA*).

1393 *Iano Cambo*: Se trataría del hijo del rey italiano Cambo Blascón.

1394 *Aborígenes*: Originario del suelo en que vive (*DA*).

1395 *Barajas*: Contiendas (*DA*).

1396 *Córito*: Hijo de Zeus y Electra, la hija de Atlante. Es el padre de Yasón. Según el poeta Virgilio, Córito fundó una ciudad en Italia (la actual Tarquinia, en Lacio) (*Treccani*).

HESPERIA	Yo renuncio, tío, en Roma y en sus siete y siete hermanas, y en cualquiera de ellas quince de Iano las esperanzas, sea o no sea ya electo para rey, señor, monarca. De toda la grande Hesperia renuncio todas sus gracias.	1360 1365
MAYA	Yo, padre y tío, renuncio en mi prima todas cuantas acciones tener pudiera por ser la mayor de tantas ¹³⁹⁷ .	1370
HESPERO	Hija, pues necia habéis sido tan resuelta y voluntaria en renunciar de Blascón reinos y herculea prosapia ¹³⁹⁸ . Yo también los cedo y quiero, con vos sola, hija cara, retirarme a nuestra Hesperia ¹³⁹⁹ a un rincón de la Toscana. Con esto satisfará Atlante su sed y saña ¹⁴⁰⁰ , pues de hermanos es la paz, gracia y amistad tan rara. Visitados los sepulcros de Isis y Osiris ¹⁴⁰¹ que Arabia de Isis vivo, Osiris, muerto en su ciudad, Nisa ¹⁴⁰² , guarda, yo ofrecidos sacrificios, porque nos honren y valgan como a decendientes suyos. De Atlante, contra las ansias, nos volveremos los dos con sosiego a nuestra casa,	1375 1380 1385 1390

1397Yo...tantas: Maya renuncia al matrimonio con Blascón, contra la voluntad paterna. Su actitud es completamente diferente a la de Belidiana, quien ha aceptado de casarse con Rogerio. Maya demuestra ser una mujer independiente y fuerte, capaz de rebelarse a su padre. La personalidad de la princesa española corresponde a la de doña Feliciano, de hecho, ella misma declaró que se trata de su *alter ego*.

1398Prosapia: Linaje (DA).

1399Hesperia: Nombre con el que los poetas latinos indicaban Italia (Treccani).

1400 Saña: Furor (DA).

1401Isis y Osiris: Isis era la diosa egipcia de la fertilidad y de la maternidad, mientras que Osiris era su marido e inventor de la agricultura. Según el mito, Osiris fue asesinado por su hermano Seth y luego resucitado por Isis, quien poseía poderes mágicos. Desde entonces, se convirtió en el dios de los muertos (Grimal, 1984, 291).

1402Nisa: Antigua ciudad del Turkmenistán (Treccani).

	habiendo de Berecintia honrado fiestas y aras ¹⁴⁰³ .	1395
ATLANTE	Hesperio, vuestra amistad, vuestro amor y vuestra gracia yo estimo en mucho que sois hermano amado de la ¹⁴⁰⁴ alma. Mas sabéis mi mayoría y que me fue suplementada por Hércules, nuestro tío, que os introdujo en España; gozastes de ella once años, yo la conquisté por armas, dejeos por ella a mi Lacio y cuanto riegan las Albulas ¹⁴⁰⁵ . No debéis tener envidia de mis felices andanzas; antes, os doled del peso que sustentan mis espaldas ¹⁴⁰⁶ , que aunque en los Elisios Campos gozo de suaves auras, todas las he menester contra el eje que las carga. Si los astros no me mienten y mi ciencia no me engaña, vos, Hespero, hermano mío, gozaréis en paz a Italia. Rey, como sois, moriréis con quietud en vuestra cama y vuestro hijo, aunque espurio ¹⁴⁰⁷ de claro renombre y fama, no solamente varones que fundarán grandes casas, serán de mi España gloria con valerosas hazañas; mas ilustrísimas hembras y entre ellas las de Simancas, descendientes de mis líneas que serán su honor y fama, desterrarán con Ramiro ¹⁴⁰⁸ y con la sangrienta espada	1400 1405 1410 1415 1420 1425 1430

1403 *Aras*: Hespero y Maya volverán a casa porque gozan de la protección de los dioses a los cuales han ofrecidos sacrificios.

1404 *La alma*: La autora no se adecua a la norma castellana que pone el artículo masculino 'él' delante de los sustantivos femeninos que empiezan por 'a' tónica. Se trata de un cultismo.

1405 *Albulas*: Río en el centro de Italia (*Treccani*).

1406 *Peso...espaldas*: Atlante suele ser representado con el mundo encima de la espalda.

1407 *Espurio*: Bastardo (*DA*).

del hijo mayor del trueno, las torpes y necias parias ¹⁴⁰⁹ .	1435
¡Oh, glorioso Pelayo ¹⁴¹⁰ ! que de tu real prosapia Ramiro procederá ellas y segunda Maya.	
Y esta de mis limpios reinos, parias de la misma casta, devengará ¹⁴¹¹ celebrando nuestra venida hoy a Arabia.	1440
¡Oh, Leonor! Honor, Hespero, ¡oh, española Mariana ¹⁴¹² ! que de los Campos Elisios seréis olivas y palmas.	1445
Dolor me dan vuestras manos y su sangre derramada, mas ellas y ella serán	1450
nobleza de vuestra patria. Consolaos, que será riego ¹⁴¹³ de felicísimas plantas, sangre tan ilustre y noble, sangre tan fina y preclara ¹⁴¹⁴	1455
en sus venas la tendrán dos en la grande Vandalia ¹⁴¹⁵ que también procederán de decendientes de Maya	
en los tiempos de Felipe Tercero de las Españas, que por una margarita les dará cinco esmeraldas ¹⁴¹⁶ .	1460
De tanta diafanidad ¹⁴¹⁷ , grandeza y belleza tanta,	1465

1408*Ramiro*: Rey de Asturias entre 842-850. Según la leyenda luchó contra los moros en la batalla de Clavijo (La Rioja) y los derrotó gracias a la aparición del apóstol Santiago (*Treccani*).

1409*Parias*: Persona excluida de las ventajas de que gozan las demás, e incluso de su trato, por ser considerada inferior (*DA*).

1410*Pelayo*: Fundó el Reino de Asturias después de haber guiado la revuelta contra los Musulmanes en el siglo VIII.

1411*Devengará*: Adquirir derecho a alguna percepción o retribución por título (*DA*).

1412*Leonor/Mariana*: Se trata de dos ilustres parientes de la autora, doña Leonor Garavito y doña Mariana de Guzmán. A ellas se remite en la dedicatoria a don Lorenzo, la que abre la *Segunda Parte de la Tragicomedia*.

1413*Riego*: Irrigación (*DA*).

1414*Preclara*: Ilustre (*DA*).

1415*Vandalia*: Sería el nombre de al-Ándalus en la época de las invasiones vandálicas.

1416*Felipe...esmeraldas*: Esto parece estar relacionado con los diferentes reyes y sus casas: Margarita de Austria, esposa de Felipe III tuvieron ocho hijos. Es posible que se refiera a sus hijas como «esmeraldas»:

Por una «margarita» devolvió cinco esmeraldas, porque por esa fecha todavía solo tiene cinco hijos.

1417*Diafanidad*: Transparencia (*DA*).

que en Curetes¹⁴²⁰, Lestrigones¹⁴²¹,
Titanes, Traces¹⁴²², Galatas¹⁴²³,
Tesalos¹⁴²⁴, Ionios, ni otros
que del orbe sean monarcas. 1510

HESPERIA (Muertas somos, si oí bien (Aparte)
lo que nuestros padres hablan:
que sus sobrinos nos quieren
hoy sacrificar a ambas. 1515

MAYA No permita Juno tal...
menos, Venus y sus Gracias
que ya otro en mi pecho mora¹⁴²⁵
y otro yugo mal descansa¹⁴²⁶).

Entran VULCANO y los tres CUPIDILLOS.

Escena cuarta
del Acto tercero

VULCANO, CUPIDILLOS, HESPERO, ATLANTE, HÉRCULES, PERSEO, *princesa* MAYA,
princesa HESPERIA, AGLAYA, TALIA, EUFROSINA, ESPAÑOLES, ITALIANOS.

(Danzando y cantando).

VULCANO Y ¡Sea bienvenida la linda Hesperia 1520
CUPIDILLOS a los Campos Sabeos de la Arabia amena!

(Cantando).

VULCANO ¡Sea bienvenida con su padre Hespero
de los Alpes rey al romano suelo!

1420 *Curetes*: «Se da el nombre de Curetes a unos genios que tuvo Zeus en su séquito durante su infancia en Creta. [...] Cuando Rea hubo dado a luz al niño en una caverna del Ida de Creta, lo confió a la ninfa Amaltea. Mas para que la criatura no descubriese con sus gritos su presencia a Crono, que quería devorarla, pidió a los Curetes que bailasen a su alrededor sus ruidosas danzas guerreras, y ellos así lo hicieron. [...] Otras leyendas más oscuras dicen que los Curetes poseían el don profético.» (*Grimal*, 1984, 125)

1421 *Lestrigones*: Gigantes antropófagos que vivían en Lestrigonia, una localidad del Sur de Italia (Sicilia o Cerdeña) (*Treccani*).

1422 *Traces*: De Tracia, la región que iba desde Macedonia hasta el mar Negro que fue el escenario de los doce trabajos de Hércules.

1423 *Galatas*: Población de origen celta que se asentó en Galacia, una región de Turquía (*Treccani*).

1424 *Tesalos*: Oriundos de Tesalia, en Grecia.

1425 *Mora*: Residir (*DA*).

1426 *No...descansa*: Es decir, que Maya no está dispuesta a casarse con otro hombre que no sea Clarisel.

	Juno, mi señora, dice su Iris ¹⁴²⁷ sea la que alegre hoy a Arabia por vos, princesa.	1525
	<i>(En sarao).</i>	
VULCANO Y CUPIDILLOS	¡Sea bienvenida la linda Hesperia a los Campos Sabeos de la Arabia amena!	
	<i>(Cantando).</i>	
DOS CUPIDILLOS	Juno le presenta de Adonis los hijos que le sirvan de pages y de meninos, por ser antenados de su hijo Vulcano como buena tutora les da amparo.	1530
	<i>(Cantando en sarao).</i>	
VULCANO Y CUPIDILLOS	¡Sea bienvenida la linda Hesperia a los Campos Sabeos de la Arabia amena!	
	<i>(Cantando).</i>	
TRES CUPIDILLOS	Como tutriz nuestra Juno nos envía que sus pies besemos y lo que pisan, para que besemos de Hesperia los pies con el del pie cojo ¹⁴²⁸ remite a los tres.	1535
	<i>(Cantando en sarao).</i>	
VULCANO Y CUPIDILLOS	¡Sea bienvenida la linda Hesperia a los Campos Sabeos de la Arabia amena!	
VULCANO	Juno, hermosísima Hesperia, suprema diosa entre todas, en señal que de tus bodas es llegada ya la feria, estos brincos ¹⁴²⁹ brincadores ¹⁴³⁰ te remite y mis pies cojos que no serán los más flojos ¹⁴³¹ .	1540 1545
HESPERIA	Son soberanos favores.	

1427Iris: La mensajera de los dioses (*Grimal*, 1984, 291).

1428El del pie cojo: Vulcano.

1429Brincos: Saltos (*DA*).

1430Brincadores: Que saltan.

1431Vulcano y los Cupidillos están bailando y cantando para celebrar la boda de Hesperia. Vulcano es muy ágil a pesar de que sea cojo.

Sale PAN con ILEDA y en su seguimiento CLARISEL, BELORIBO, BIRANO.

Escena quinta
del Acto tercero

ILEDA, PAN, CLARISEL, BELORIBO, BIRANO, VULCANO, CUPIDILLOS,
ATLANTE, HESPERO, princesa MAYA, princesa HESPERIA, HÉRCULES,
PERSEO, AGLAYA, TALIA, EUFROSINA, ESPAÑOLES, ITALIANOS.

ILEDA	¡Ay, altos reyes, socorro! ¡Ay, Hesperia, ay, Maya mía! que me lleva esta harpía, este sátiro, este zorro.	1550
CLARISEL	¡Deja, monstruo, la doncella! que hasta venido haya de las Españas con Maya para temer ofenderla. Pues no te pueda gozar por los muchos que me atajan ¹⁴³² que en cuadrillas juntos rajan ¹⁴³³ : tus brazos me han de vengar.	1555
ILEDA	¡Ay, cruel! malos pellizcos con sus tenazas Vulcano te saque en el siciliano volcán ¹⁴³⁴ y en sus fieros riscos ¹⁴³⁵ .	1560
	<i>Huye y vase PAN.</i>	
ATLANTE	¡Oh, príncipe valeroso!	
HESPERO	¡Oh, ilustre rey macedón! ¿También en esta región?	1565
BELORIBO	Un vendaval proceloso ¹⁴³⁶ nos derrotó en sus riberas cuando hoy de Titón la esposa ¹⁴³⁷	

1432 *Atajan*: Cortar o interrumpir alguna acción o proceso (DA).

1433 *Rajan*: Herir (DA).

1434 *Siciliano volcán*: El monte y volcán Etna.

1435 *Riscos*: Hendiduras, cortes (DA).

1436 *Proceloso*: Borrascoso (DA).

1437 *De Titón la esposa*: Eos, la diosa de la aurora, hermana de Helios (el sol) y de Selene (la luna) (Grimal, 1984, 161).

	mostraba su faz hermosa y sus rubias cabelleras ¹⁴³⁸ .	1570
MAYA	(Gracias, ¿puedo temer celos de Belidiana? <i>Aparte a las GRACIAS</i>)	
AGLAYA	Serían que a tí sola agraviarían impertinentes recelos. Sabes que no; el Austro ¹⁴³⁹ fiero... mas tú de Grecia sacaste ya Arabia lo navegaste a tu leal caballero. Sabes, que te suplicó con Ileda, acompañases a tu padre y los esperases donde, aunque amó, ya olvidó ¹⁴⁴⁰ .	1575 1580
HESPERIA	¿Puedo yo, Aglaya, temerlos? que Clarinda aquí también se halla...	1585
AGLAYA	Y tú sabes bien que nos traes por los cabellos a tu rey de Macedonia, a quien, sin otra violencia, ha traído a tu presencia tu deseada colonia ¹⁴⁴¹ . Porque supo el rey, tu padre, te prometió a Berecintia, cuando a vuestra efesia ¹⁴⁴² Cintia también te ofreció tu padre.)	1590 1595
ATLANTE	Id vos, con las Gracias, hija a ver a su diosa ¹⁴⁴³ en tanto que al templo llegamos, santo, que a Cibeles regocija ¹⁴⁴⁴ .	
HESPERO	Vos también, hija, ir podéis	1600

1438*Cabelleras*: El pelo, llevado largo.

1439*Austro*: En la mitología griega personificaba el viento del Sur, que traía olas de calor y tormentas. Se conoce también como el Siroco. Aglaya dice que el amor de Clarisel por Maya lo movió con más fuerza que el viento Austro.

1440*Sabes...olvidó*: Los celos de Maya son infundados porque Clarisel ya se ha olvidado de Belidiana.

1441Tampoco Hesperia tiene que dudar del amor de Beloribo.

1442*Efesía*: Natural de Éfeso.

1443*A su diosa*: Venus.

1444*Regocija*: Alegra (*DA*).

con Vulcano y Cupidicos
a ver a Juno y sus ricos
dones le agradeceréis.

CLARISEL (Allá os llevo, mi señora, *Aparte a MAYA*
en mi alma y corazón. 1605

MAYA (Y yo a vos en posesión
de la que os ama y adora.)

BELORIBO Y yo a vos, señora mía, [*Aparte a HESPERIA*]
en mi corazón y alma.

HESPERIA Y yo a vos, dada la palma,
en mi mente y fantasía.) 1610

*Vanse los reyes y príncipes por una parte a ver a ROGERIO y ERCILIO
y sus mujeres y templo de Cibeles y por otra las princesas con
las GRACIAS, VULCANO y CUPIDILLOS a recibir a VENUS y JUNO y quedan
solos ILEDA y BIRANO.*

BIRANO Cuéntame, Ileda, la historia
de mi señor y su Maya,
con pie y cabeza, que haya
para todos pepitoria¹⁴⁴⁵. 1615

ILEDA Aunque molleja¹⁴⁴⁶, soy dura
para tus dientes, Birano;
si pie quieres, de la mano
sabes la poca blandura¹⁴⁴⁷.

BIRANO Luego a mi historia vendremos...
di la de Maya primero. 1620

ILEDA ¡Oh, mi perpetuo escudero
navegante a vela y remos!
por el amor que me tienes
y porque si más callase
podría ser reventase, 1625
quiero abrir los almacenes¹⁴⁴⁸.
Dieciocho son cumplidos¹⁴⁴⁹

1445 *Pepitoria*: Guiso de ave (DA), es decir que la historia de amor sea completa y no deje a nadie insatisfecho.

1446 *Molleja*: En este caso, “porción de una cosa blanda” (DA), referido a la pepitoria.

1447 Ileda quiere algo a cambio, o sea que Birano le cuente su historia.

1448 *Abrir los almacenes*: Ileda no puede guardar más la historia y ahora la va a contar.

1449 *Dieciocho son cumplidos*: Han pasado dieciocho años desde desde la última vez que se vieron, el mismo lapso de tiempo que Feliciano dejó interrumpida la composición de la *Tragicomedia*.

que aquí de ti me partí para volver a mi casa como, en efe[c]to, volví.	1630
A mi hermano Darsileo hallé bueno y referí las paces que con el rey en su nombre concluí.	
De tu Criselo y Lisdanso entendido rió el fin	1635
de las malogradas joyas, que ambos suplieron por mí ¹⁴⁵⁰ ;	
sintió mucho cuando supo que Clarinda a el mes de abril	1640
el abrir no suspendió siendo malva loca ¹⁴⁵¹ al fin.	
Mas, mucho más, cuando oyó que a los tres años de lid ¹⁴⁵²	
casó a la Belidianilla	1645
su padre, el viejo ruin ¹⁴⁵³ .	
Ofendióse, te atreveses a querer ser mi rocín, llevándome hasta Grecia sin latín y sin florín ¹⁴⁵⁴ .	1650
Carteóse ¹⁴⁵⁵ con Atlante del Tajo al Guadalquivir, del Ebro al Duero monarca y con el rey paladín.	
Díjoles que si era Maya azucena, buen jardín	1655
era Esparta y Macedonia si su prima era jazmín.	
Mas yo los hallé inclinados el de Italia al varonil	1660
Hércules, que es su sobrino por la línea femenil, y el español a Perseo.	
Que es tío, aunque no viril de Maya, pero a las dos	1665

1450*De...mí*: Estos acontecimientos han sucedido en la *Primera Parte de la Tragicomedia*.

1451*Malva loca*: Es una cualidad de malva. Ser una malva' significa 'ser dócil, bondadoso, apacible (DA).

1452*Lid*: Combate (DA). Tres años después del comienzo de la guerra en la que combatieron Clarisel y Beloribo, Belidiana se casó con Rogerio.

1453*Ruin*: Mezquino (DA).

1454*Sin latín y sin florín*: Probablemente signifique "Ignorante y sin dinero". El hecho de saber el latín querría decir que uno había recibido una educación, mientras que el florín era la moneda utilizada en la ciudad de Florencia y referencia para el comercio, considerando la potencia económica y mercantil de los florentinos.

1455*Carteóse*: Comunicarse por cartas (DA).

	más cuadró mi retintín ¹⁴⁵⁶ . Conmigo se declararon, labró en ellas mi buril ¹⁴⁵⁷ ; ya las cartas respondieron que de los dos a ambas di. 1670 Finalmente hoy se las tengo con sola mi industria aquí, que con sus padres las traigo –con la ocasión del festín– de la madre de los dioses ¹⁴⁵⁸ , 1675 que toda Arabia feliz celebra felizmente.
BIRANO	Pues son dieciocho cumplidos que oíste, mi bella Ileda, en esta hermosa arboleda 1680 mis suspiros y gemidos. Premia mi amor y fe pura, premia este cartel que cuando de aquí partimos, penando, yo dediqué a tu hermosura ¹⁴⁵⁹ . 1685
	<i>(Lee en una haya).</i>
ILEDA	«El tercer lugar se debe a Ileda, hija bella del conde Calineo, cuyo brío, beldad y gracia veda que otra alguna merezca este trofeo. Confiese esta verdad o no proceda 1690 adelante, guerrero, que el deseo quien puso en ella y en su amor se enciende su beldad suma o el pasar defiende» ¹⁴⁶⁰ .
	<i>Y sacándole la espada de la baina, dice:</i>
[ILEDA]	Falso con esta tu espada venganza de tí me diera, 1695 que por medio te hendiera si a piedad inclinada,

1456*Retintín*: Modo de hablar irónico y malicioso con el que se pretende molestar a alguien (DA).

1457Ileda ha actuado otra vez como alcahueta, enviando cartas de amor a Maya y Hesperia en lugar de Clarisel y Beloribo.

1458*La madre de los dioses*: Cibeles.

1459*Pues...hermosura*: Dieciocho años antes Birano había colgado a la haya un cartel que celebraba su amor por Ileda.

1460*El tercer...defiende*: Birano había escrito que Ileda era la tercera por hermosura del reino, tras Belidiana y Clarinda. Esta declaración desencadena la furia de Ileda, muy permalosa y fiera de su belleza.

que, al fin me amas, no estuviera;
y con esta y fuerte lanza
y tu arnés y mi pujanza¹⁴⁶¹, 1700
defender y no pensara
–mi hermosura insigne y rara–
ser la que el primado alcanza.

Quítale el morrión.

Deja el yelmo para mí¹⁴⁶²
pues feamente te está, 1705
que mejor me asentará
y el trenzado¹⁴⁶³ arnés que a tí.

Trábale¹⁴⁶⁴ de él para quitárselo

BIRANO

¡Mi Ileda!

ILEDA

¿Y replicará?
Haga que tal cuchillada
le dé con su propia espada 1710
que le deje hecho el rostro
dos o tres, como de mostro¹⁴⁶⁵
y aún no quedaré vengada.

Quítese al punto el arnés
que a el mejor con mi saya¹⁴⁶⁶ 1715
estará hacerse Maya

viendo con uno, dos, tres
hasta donde echo la raya
acabe, ¿qué se suspende?
Escudero, ¿no me entiende? 1720

BIRANO

Estoy, mi vida, suspenso
de ver valor tan inmenso
en la que mi alma enciende.

ILEDA

Deje requiebros, amigo
y luego el arnés desnude 1725

1461*Pujanza*: Fuerza grande o robustez para impulsar o ejecutar una acción (DA).

1462*Deja el yelmo para mí*: La mujer disfrazada de hombre, transgresora y valerosa ya existía en los libros de caballerías antes que en las tablas. Aquí Ileda se rebela porque no necesita que sea un hombre a reivindicar su hermosura. Tampoco quiere estar por detrás de ninguna otra dama. La actitud de Ileda recuerda mucho a doña Feliciano, su conciencia de autoría, su defensa de su propio valor mediante la “Carta Ejecutoria” y el prólogo “A los lectores”.

1463*Trenzado*: Arnés compuesto de diversas piezas con sus juntas, para que el hombre armado con él pudiera hacer fácilmente todos los movimientos del cuerpo (DA).

1464*Trábale*: Se acerca a Birano para quitarle el yelmo.

1465*Mostro*: Monstruo, para mantener la rima.

1466*Saya*: Vestidura talar antigua, especie de túnica, que usaban los hombres (DA).

	no espere, haga que sude.	
BIRANO	Bella Ileda...	
ILEDA	¡Lo que digo!	
BIRANO	Más alargarme no pude. A mi señor ofendiera si el primer lugar te diera.	1730
<i>Quítase ILEDA una saya y vístete el arnés.</i>		
ILEDA	Enlace el arnés y ate las benillas alpargarte ¹⁴⁶⁷ ; deje, si pudo o pudiera, esa mi saya y se vista que de vestidos de hombre no es digno ni de tal nombre.	1735
BIRANO	Mi Ileda...	
ILEDA	¡No me resista!	
BIRANO	Mi Ileda...	
ILEDA	Espera, ¿le asombre? Amigo, con bendición que aquí no hay apelación.	1730
BIRANO	Mejor es obedecer que, de tan brava mujer, incurrir la indignación.	
ILEDA	¿Qué resolución acuerda?	
BIRANO	Obedecer a tu gusto con mi infamio y mi disgusto.	1735
ILEDA	Vístase, que ha andado cuerda cuanto yo ejecutor justo un barbero aquí no viera ¿que al escudero hiciera dueña de acompañamiento? ¿Trae por ventura instrumento de una navaja o tijera? Mi beldad y hermosura	1740

1467 *Alpargate*: Calzado de lona con suela de esparto (DA).

que el lugar tiene primero
defender, amigo, quiero,
con su cobarde armadura,
aunque de cobarde acero
él escribió, amante rudo,
en la haya, yo en su escudo,
escribiré mi epigrama,
que asombro cause a la fama.

BIRANO

Mi Ileda...

ILEDA

¡Hágase mudo!
que no es el de nombrar digno
mi nombre en su infame boca.
Ella quise decir loca
y mire que, si me indigno,
que ha de llevar en la coca¹⁴⁶⁸
este estilo y una mora
será pluma y tinta ahora.

Escribe el cartel.

Cuelgue, amiga, ese cartel
y su señor Clarisel
defiéndame a su señora.

Cuelga BIRANO el escudo y léelo para sí.

«Solo falta que mi amante
lave el rostro en esta fuente
y se pele de repente
con su virtud, que al instante
no deja pelo a viniente».
Refrescaos, Birana amiga,
que os veo con la fatiga
sudando y abochornada.
Luego vuelvo, estad lavada
que voy por otro, que os siga.

*Lávase BIRANO en la fuente y pélese. Lo cual se puede contrahacer,
poniéndose media mascarilla de mujer¹⁴⁶⁹.*

1468Coca: Cabeza (DA).

1469Birano se transforma en una mujer lavándose en la fuente mágica. Marín Pina (2015, 607) explica que este recurso era bastante común en los libros de caballerías: por ejemplo, en *Clarisel de las flores*, Clarisel se transforma en un anciano tras lavarse en una fuente. Seguramente Feliciano se inspiró en ese episodio para construir el suyo. Nótese, además, que apuntó lo que el actor tenía que ponerse en escena para cumplir con la transformación.

BIRANO

¿Con que semblante yo ahora
 –con su saya mujer hecho– 1775
 estás Amor satisfecho?
 ¿Osaré a mi clara aurora
 decir otra vez mi pecho?
 Si me transformó en Birana,
 mi vida y luz soberana, 1780
 y parezco lestrigona¹⁴⁷⁰,
 ¿no quiero decir fregona
 que tengo saya galana?
 ¡Oh, fortuna, mi enemiga,
 qué puedo ya pretender 1785
 de Ileda, ni otra mujer
 que no me diga, ¿qué amiga?
 ¿Qué hermana? ¿Sabéis coser?
 ¿Queréis de dueña servir
 de entero o medio partir¹⁴⁷¹? 1790
 Mas no habéis de ser picaza¹⁴⁷²
 ¿queréis para ir a la plaza?
 ¿O para en casa y salir?
 Pues a fe si me levanto
 y voy a vos de una floja 1795
 que de verde os vuelva rosa.
 ¡Cobijaos, Birana, el manto!
 ¿No venis, ama? ¿Estáis coja?
 Ya voy señora, que vaya
 por vos, esperáis, y os traya¹⁴⁷³ 1800
 por los cabellos, porcona¹⁴⁷⁴.
 Ya digo que soy fregona
 aunque más os pese, saya
 pues ¿qué haré, o saya fiera,
 cuanto el más cruel sayón? 1805
 Pues me has hecho de varón
 mujer honesta soltera
 ¿a quién no querrá un pelón¹⁴⁷⁵?
 Mas, esperanza en el niño
 que dará zona y corpiño 1810
 la que ya ha dado la saya
 cuando lo principal traya,
 por accesorio, el aliño

1470 *Lestrigona*: Femenino de Lestrigón, individuo de alguna de las tribus de antropófagos que, según las historias y poemas mitológicos, encontró Ulises en su navegación (DA).

1471 Jornada completa o parcial.

1472 *Picaza*: Urraca.

1473 *Traya*: Forma arcaica del verbo “traer”.

1474 *Porcona*: Palabra con significado despectivo que viene de 'porco' ('puerco'). Es sinónimo de “sin vergüenza, sucia”.

1475 *Pelón*: Que tiene muy escasos recursos económicos (DA).

ENTREACTO SEGUNDO
de la Segunda Parte
de la Tragicomedia de
los Jardines y Campos Sabeos

Salen MIDAS con sus orejas de asno¹⁴⁸³ y LICAS¹⁴⁸⁴, su esclavo, en cola de asno.

1

MIDAS ¡Licas, Licas, esclavo mío! Querido, y amado en lugar de hijo que no lo fue tanto tu padre Licas de Hércules, su señor, pues habiendo sido mi hambre más rabiosa que su venenosa rabia, no he hecho de ti lo que él hizo de tu padre, que, tomándole por los pies y rodeándole como honda sobre el brazo tres o cuatro veces a manera de piedra, le arrojó en el mar, donde fue luego mudado en una peña, que su nombre hoy retiene el nombre de Licas.

LICAS Pues ¿por qué, sor rey Midas, orejas de asno habías de hacer tú en mí grande desguisado¹⁴⁸⁵? Tomarete yo por las orejas y harete rebusar tan huertamente¹⁴⁸⁶ que te oigan Pan y Apolo, y vengan a hacerte otra vez juez para acabarte de hacer toda la cabeza de asno.

MIDAS ¡Oh, hados desventurados! ¿Que me hayan obligado a hacerme salvaje por estas selvas con solo un esclavo tonto y simple, que yo con su cola y él con mis orejas, haríamos un asno perfecto?

LICAS ¿Tú mi cola? Eso no y menos yo con tus orejas. Si fueran de mula como hojas de lechugas que se pudieran comer en ensalada, aun no fueran tan malas.

MIDAS ¡Óyeme acá, por tu vida, hijo Licas, que no estoy para gracias mohosas. Ya mis ruegos fueron oídos de Baco... Y bañándome en el río Pactolo como él me mandó, escapé de tan rabiosa muerte y rabiosas congojas. Y se me ha restituido el comer y beber que cuanto tocaba se me convertía en oro por mi grande avaricia, merecedora de tan justa pena¹⁴⁸⁷. Ahora pues, hijo Licas, que puedo ya

1483Recordemos que en el Entreacto Primero Apolo le castiga a Midas con dos orejas de asno.

1484*Licas*: Nombre que aparece en la mitología griega. Licas era un compañero de Hércules y fue transformado en una roca por él mismo a causa de su traición. En las primeras líneas del parlamento de Midas se lee que Licas es el hijo del Licas mitológico. Conde Parrado y de la Rosa Cubo (2006, 258) señalan que no habría ninguna relación en la mitología entre Midas y Licas y que doña Feliciano haya reinterpretado el mito para adaptarlo a la historia. «En el ciclo de Hércules el heraldo Licas le habría “soplado” a Deyanira, esposa de Hércules, que este andaba enamorado de la joven Yole, lo que habría provocado los celos y la muerte del héroe. [...] Licas sería, pues, el prototipo del personaje “chismoso”, incapaz de guardar un secreto.»

1485*Desguisado*: Forma desusada de “desaguisado”, insolente (*DA*).

1486*Rebusar tan huertamente*: «Rebusar» por «rebuzan» y «fuertemente». Licas habla mal, con formas populares, desvirtuando las palabras o bien utilizando arcaísmos, además inadecuados por la situación. Vuelve el intento sarcástico por parte de la autora, tal y como se ha visto en los demás entreactos.

comer y beber, tengo necesidad de tu fidelidad y taciturnidad. Bien sabes, que al buen callar llaman santo¹⁴⁸⁸.

LICAS ¿Válame la miel que es dulce? ¿que al buen callar llaman santo? Pues aunque sea muro santo, yo descanso con hablar.

MIDAS Pues, ahora no has de tener ese descanso y has de callar el secreto de mis orejas y guardarlo como oro en paño.

LICAS ¿Cómo puede ser eso y tú, nosso¹⁴⁸⁹ rey amo, mandarme esotro, que las leyes que son santas no callan sino cuando hablan las armas?

MIDAS Pues, hablarán mis armas para que tú calles.

Y estírale con ambas manos de las orejas.

LICAS ¡Ay ay, que me arranca las orejas y me las saca fuera de las sienes, que me las ha hecho de asno tan grandes y vistosas como las tuyas!

(¡Ay, orejas mías inocentes sin culpa! Pecó mi lengua y pagastes vosotras la pena. No es nuevo pagar justos por pecadores¹⁴⁹⁰ y lo que habla la boca pagarlo la coca¹⁴⁹¹.) (*Aparte*) Mas vos, nosso rey, me lo pagaréis en la misma moneda de orejas. Vos me sacastes las mías de las sienes, yo os sacaré las vuestras del calvatrueno¹⁴⁹² y de las melenas con que las encubris tan en pública plaza que todo el mundo os las celebrará, pues fuistes tan asno que fiastes¹⁴⁹³ vuestro secreto de un esclavo y tan caballo que, habiéndosele fiado, le habéis agraviado tan gravemente. Espere, nosso rey asno, que luego vuelvo que estoy arreventando¹⁴⁹⁴. (*Vase*)

MIDAS ¿Vas escarmentado, hijo Licas? ¿Callarás ya el secreto de mis orejas? ¿Dónde te fuiste, loco? ¿Qué haces ahí de bruzas¹⁴⁹⁵? ¿Buscas grillos en las grietas de la tierra? (*Vuelve Licas*)

2

1487 *Y se...pena*: La avaricia de Midas se castigó con la pena de convertir en oro todo lo que tocaba.

Dicho castigo desapareció al bañarse en el río Pactolo, sin embargo ahora lleva orejas de asno.

1488 *Bien...santo*: Refrán. Se conoce también la versión «Al buen callar llaman Sancho» y significa: aconseja la prudente moderación al hablar (*Refr: Mult. CVC*).

1489 *Nosso*: Forma antigua de “nuestro”. Hoy en día sigue utilizándose en la lengua portuguesa.

1490 *Pagar justos por pecadores*: Refrán. Cuando los inocentes terminan pagando también por los culpables.

1491 *Pagarlo con la coca*: Aquí «coca» significaría golpe que se da con los nudillos en la cabeza de alguien (*DA*). Tiene que ver con la frase anterior, es decir que a veces se paga injustamente por culpa de otra persona y en su lugar.

1492 *Calvatrueno*: Calva grande que coge toda la cabeza (*DA*).

1493 *Fuistes / fiastes*: Formas arcaicas de “fuiste” y “fiaste”. Midas es ingenuo al fiarse de Licas, quien no mantendrá el secreto.

1494 *Arreventado*: Reventado.

1495 *Bruzas*: Boca abajo (*DA*).

LICAS *Mal va per li figli*¹⁴⁹⁶ cuando el nibio anda a caza de grillos. Quien no puede beber en la taberna por lo menos se huelga en ella¹⁴⁹⁷. Nosso rey asno, perdone, que quise decir nosso rey amo: el cielo prometió a la tierra de no tenerle cosa algunas encubierta. La verdad es que yo arreventaba y estaba de parto. Yo moría por decir a todo el mundo que su majestad dorada tiene orejas de asno. Mandome callar, amenazome y escamentome. Yo estaba arreventado, yo escogí por paz y concordia de mis ansias, de mis vascas y mando real no decir el secreto de sus orejas a todo el mundo, sino a solo uno de sus alimentos. A sola la madre tierra se lo dije, tan madre es suya, como mía. Mi boca junté con sus bocas que allí tenía y me mostraba hiantes y abiertas. Solamente le dije a madre tierra: «tú no tienes lengua alguna, aunque tus hijos tienen muchas. Allá te arrojé el secreto del rey, púdrelo tú si pudieres que yo no puedo más.» *Y dice cantando:*

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!

MIDAS ¡Oh, ladrón, mal hombre! ¡Oh, traidor! ¿que tú me has de venir a descubrir!

3

Salen DAFNE, SIRINGA y POMONA, huyendo.

DAFNE ¡Huid, amigas Siringa y Pomona, de vuestros perseguidores¹⁴⁹⁸ que no corren menos que el ligero Apolo que viene en mi seguimiento!

4

Salen APOLO, PAN y VERTUNO, corriendo.

APOLO ¡Espera, ninfa bellísima! Pues ves, que no te sigo como enemigo. ¡Ay, por los dioses, espera! Mira, que no soy algún pastor, ni grosero villano ni cruel y carnicero o lobo para que huyas de mí. El amor me fuerza y hace que te siga, grande miedo tengo que caigas y te hieras y yo sea causa de tu dolor. *Y éntrase apresurado.*

PAN ¡No huyas, bella Siringa! Princesa de las Hamadriadas¹⁴⁹⁹ y ninfas Nonacrinas¹⁵⁰⁰, que si tú eres hija del sagrado río Ladón, famoso y celebrado de los pastores de

1496*Mal va per li figli*: Cita en italiano no documentada que se traduce con «Mal les va a los hijos». «Cuando el nibio se va a caza de grillos»: los grillos suelen ser animales inquietos y difíciles de atrapar y el nibio no podrá conseguirles de comer a sus criaturas si los caza. Por consiguiente, se está dedicando a una tarea inútil y sin provecho.

1497*Quien...ella*: El refrán correcto sería «Aunque no bebo en la taberna, huélgome en ella». Significa que se puede disfrutar de un suceso simplemente como espectador, sin participar activamente (Etxabe, 2011, 427).

1498En el Entreacto Primero habíamos dejado a los tres pretendientes disputos a perseguir y conquistar a las tres Ninfas.

1499*Hamadriadas*: Tipología de dríadas que viven dentro de los árboles (*Treccani*).

1500*Nonacrinas*: Viene de Nonacri, una ciudad en Arcadia (*Treccani*).

la Arcadia, yo soy Pan, su cornicapro¹⁵⁰¹ dios, que se juzga por muy venturoso en casarcontigo. *Y entra también corriendo.*

VERTUNO ¡Espera, Pomona mía! Mi pícara manzanera, que Vertuno quiere ser tu pícaro manzanero. Si tú eres ninfa de las plantas, y labradora de hortalizas, y árboles fructíferos, yo soy el dios hortolano de huertas, jardines y vergeles. *Y éntranse, así mismo, apresuradamente.*

LICAS Parecenme estas tres, que aunque son nueras rogadas, no son ollas reposadas¹⁵⁰².

MIDAS Aquí, hijo Licas, tarde vinieron los gatos por las longanizas¹⁵⁰³ que todas tres se pusieron en cobro.

5

Sale DAFNE huyendo, con ramos de laurel en ambas manos, extendidos los brazos y guirnalda en la cabeza.

DAFNE ¡Oh, padre mío Peneo¹⁵⁰⁴! Si algún poder o divinidad algunas tienes, socorre a tu desconsolada hija, ahora estés aquí en Arabia, ahora en tu Tesalia. ¡Oh, vos, ríos! Si alguna virtud en vosotros hay, socorredme con vuestras aguas. ¡Oh, tierra! Tú me recibes allá dentro o destruye esta mi dañosa hermosura, que tanto mal me hace. *Y éntrase dentro levantando los brazos.*

LICAS Nosso rey amo, o asno, ¿o cómo quisiere que medio árbol y media mujer es este que se nos vino aquí por tus pies y se fue por ellos? Parecía que llamaba a los ríos. ¿Si es alguna napea¹⁵⁰⁵, que para ella se pea, hablando con labranza y crianza de sus barbas doradas?

MIDAS Para ti, Licas, sea toda la fruta que diere. Oye, que alguien viene en su seguimiento.

6

Sale APOLO, apresurado.

APOLO ¡Espera, Dafne hermosa! Que no soy yo algún sátiro disforme como Pan, ni tengo orejas de asno, como Midas, su amigo, ni cola como su esclavo Licas, que se la di porque colease detrás de él y estuviese entre los dos un asno repartido. *Y éntrase corriendo.*

1501 *Cornicapro*: Pan lleva cuernos y patas de cabra.

1502 *Que...reposadas*: La afirmación viene del refrán «Nuera rogada y olla reposada» que significa que una mujer tiene que aceptar solamente las proposiciones formales del hombre, sin prisa, al igual que un guiso tiene que cocer debidamente para salir bien. Las tres ninfas, aunque 'rogadas' no están dispuestas a casarse con los pretendientes.

1503 *Tarde vinieron los gatos por las longanizas*: Las ninfas ya no están disponibles para los tres pretendientes, que han llegado tarde.

1504 *Peneo*: Dios fluvial que da el nombre al río de Tesalia (*Treccani*).

1505 *Napea*: Ninfa que vivía en los bosques y en las montañas.

LICAS ¿Nosso rey asno? Sea este su nombre...¿qué le parece? ¿Cómo le suenan en las orejas aquellas razones? Que a mí me han turbado y levantado la cola para ser más que napeo¹⁵⁰⁶.

7

Sale SIRINGA huyendo con cañas verdes en ambas manos, extendidos los brazos y guirnalda de cogollos de cañas en la cabeza.

SIRINGA ¡Oh, padre Ladón, río famoso de Arcadia! Aunque estás tan ausente, libra a Siringa, tu hija, de este ladrón semicapro¹⁵⁰⁷, que quiere robar su honra a la tuya. *Y éntrase huyendo y levantando los brazos.*

LICAS ¿Nosso rey asno? Que medio cañaveral y medio mujer esté, que se nos vino y se fue por su pie? Si es la isla que entre el poniente y el setentón¹⁵⁰⁸, dicen, que anda y se muda de una parte a otra.

MIDAS Tomad, ¿por qué llaméis asno a vuestro rey?

LICAS ¡Ay, ay, que me volvió a arrancar las orejas!

MIDAS ¿A vuestro rey? ¿A vuestro rey?

LICAS Pues, si es mi rey y yo tengo esta cola, ¿cómo puede dejar de ser rey asno mayor que su vasallo?

MIDAS Yo os lo diré, yo os lo diré.

8

Sale PAN corriendo.

PAN ¡Espera, bella Siringa! Que no tengo yo orejas de asno como Midas, por sentenciar atronadamente por mí, ni cola como su esclavo Licas, por haberle aplaudido la sentencia. *Y éntranse corriendo.*

LICAS ¿Qué le parece nosso rey asno, rey de otro asno, de otros asnos, como él de el par de capones, con que el rústico Pan le paga la sentencia? ¡Sentenciad, jueces asnos neciamente contra justicia, por vuestros amigos! Que ellos os pagarán, como Pan. Y aplaudís, consejeros, asesores y ministros que no os faltarán colas de asnos con que os gratificarán vuestros aplausos¹⁵⁰⁹.

1506Licas se siente más molestado que las ninfas.

1507Semicapro: Mitad cabrón por tener la parte abajo del cuerpo de un animal.

1508Setentón: Juego de palabras en lugar de “septentrión”.

1509Se trata de un áspera condena al sistema político y judicial del siglo XVII.

*Sale APOLO con un ramo y corona de laurel*¹⁵¹⁰.

APOLO ¡Oh, Peneo cruel! ¡Que así has hecho tan grande crueldad en tu hija porque yo no la gozase! ¡Oh, Dafne, querida de mí más que de Midas, sus orejas y de Licas, su cola! Pues no puedes ya ser mi esposa: tú serás mi árbol y los reyes y ricos hombres y capitanes harán de ti coronas, cuando vencieron algunas batallas como yo la he hecho en memoria tuya. Por ti tendrán nombre los bachilleres de ti coronados. Tú habrás, de aquí adelante, nombre de laurel y serás siempre verde ivierno¹⁵¹¹ y verano. Con tus pimpollos, hojas y vayas se coronarán los buenos poetas, como antes se coronaban con los silvestres laureles, hiedras y mirtos. Con tus ramos marchitos y secos coronarán sus sienes y orejas Midas, y los demás que las tuvieren como él, que no será a pocos¹⁵¹². (*Vase*)

Sale PAN con cobollos de cañas verdes y una zampona o flauta de las cañas.

PAN ¡Oh, Ladón¹⁵¹³ ladrón! ¡Que así me has dejado viudo de mi Siringa! ¿Por qué me la covertiste en cañavera, que abrigue lagartos, culebras y lagartijas? ¿Qué desgracia mía es la de este día? A Iledilla¹⁵¹⁴ me quitaron aquellos bellacones y a Siringuilla su padre y otros ladrones. Pues todos no serán poderosos a quitarme el consuelo, Siringueta mía, que me darán siempre tus cañaveras. Que yo haré de ellas flautas y zamponas semejantes a esta, que de ellas hice y las harán en mi nombre mis pastores y todos las tocaremos en poblados y despoblados en memoria tuya, y ahora en esta yo cantaré dulcemente tus loores¹⁵¹⁵.

Y tocará la flauta, la zampona y dirá en ella, cantando:

PAN ¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!

Y repite Licas, cantando:

1510«En el mismo lugar de la metamorfosis de Siringa en caña se produce la de Dafne en laurel cuando es perseguida por el dios Apolo, episodio genialmente narrado por Ovidio [*Met.* I 452-507]. De hecho, las súplicas que en el entracto dirige este dios a su amada ninfa son traducción evidente de una selección de esos versos ovidianos, como también los son las palabras con las que Apolo, resignado a la pérdida de Dafne, proclama árbol consagrado a sí mismo y a la gloria estética, política y militar el laurel en que ella se ha convertido.» (Conde Parrado, de la Rosa Cubo, 2006, 259)

1511 *Ivierno*: Forma arcaica de “invierno” (*DA*).

1512 *Tú...pocos*: Se está llevando a cumplimiento la metamorfosis de Dafne en un laurel, según el famoso mito. Cabe otro estocada hacia la clase política de la época, todos “asnos” por su conducta inmoral e ignorante.

1513 *Ladón*: El padre de Siringa.

1514 *Iledilla*: Ileda, uno de los personajes de la *Tragicomedia*, a quien Pan le había perseguido sin resultados.

1515 *Loores*: Elogios (*DA*).

LICAS ¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!

PAN ¡Oh, prodigio y portento raro! ¿Qué puede ser esto? Que yendo yo a flautar¹⁵¹⁶ y celebrar a mi Siringa, diciendo que es mi jeringa¹⁵¹⁷ y que ya no me respinga la zampoña hecha de sus cañas, ¡celebre las orejas de mi amigo Midas por sí propia! ¡Oh, caso peregrino, aquí hay alguna grande maravilla!

LICAS ¿Qué le parece, señor rey? ¡Si ha dado fruto mi sementera! Parécenme frutos vistos.

MIDAS ¡Oh triste y desventurado de mí! Mi afrenta es ya pública en todo el mundo. ¡Oh, Pan, mal amigo, ingrato y desleal! ¡Oh, infiel esclavo, protervo, errón y fugitivo! De esta suerte, falso amigo, ¿premios mi amistad y te dueles de mis trabajos por tu causa? Y tu siervo perverso, ¿de esta manera me cantas la gala de mis orejas? ¿Y reglorias de haber sido sembrados de ellas? Desovado¹⁵¹⁸ te vea yo, flomotomiano¹⁵¹⁹ cruel, a quien yo hice mi barbero porque tú solo las vieses y otro ninguno supiese mi afrenta¹⁵²⁰. ¡Traidor! ¿No te dio lástima verme en el Pactolo aquella noche en que fui disimulando contigo, solo, a bañarme porque no vieses otros mi grande denuesto¹⁵²¹, cuando me rodearon y cercaron tantos pícaros y mozos de caballos y mulas? Que, parece, los conjuré a todos Apolo por más deshonor mía para que todos se juntasen y fuesen a bañarlos y bañarse para hacerme perder el juicio de todo punto. Todos me rociaban cuando se rociaban unos a otros. Unos me rempujaban¹⁵²² y daban de codazos, otros jugaban y se chocarreaban¹⁵²³ con mis orejas y me las apoderaban. ¡Ojalá me las podaran como algunos lo intentaron! Mas solamente me las sacaron de sus casillas¹⁵²⁴ y me las alargaron cuatro de esos más. Y lo peor fue cuando me cercaron toda aquella ropa de asnos, mulas y caballos y viéndome las orejas y creyendo ser uno de ellos, me festejaron con grande regocijo, rebuznando, relinchando y tirándome bocados y coces. Tuve por muy cierto que mi fin era llegado y se me presentó el triste río Cocito de los condenados y tarda laguna Estigia y ardiente Fletetón¹⁵²⁵ de las ánimas dañadas, donde me pareció estar pagando mis

1516*Flautar*: Neologismo por tocar la flauta.

1517*Jeringa*: Parece que «jeringa» no tiene mucho sentido y que otra vez la autora haya puesto una palabra simplemente para rimar con otras. Sin embargo, se trata de una curiosa elección porque en italiano “siringa” significa “jeringa”.

1518*Desovado*: Depositado, puesto

1519*Flomotomiano*: Flebotomiano: adjetivo que se aplica al barbero por ejercer también el oficio de sangrador (DA).

1520*Porque...afrenta*: En la leyenda de rey Midas solamente el barbero conocía el secreto de las orejas de asno y se había jurado callarse. Pero, un día, el barbero se lo contó a un estanque, cuyas cañas, moviéndose por voluntad de Apolo, revelaron a todo el mundo el secreto.

1521*Denuesto*: Injuria (DA).

1522*Rempujaban*: Empujar varias veces.

1523*Se chocarreaban*: Hacer chistes de mal gusto.

1524Juego de palabras con el refrán «sacar a uno de sus casillas». No solamente le molestan las orejas, sino también a él mismo haciéndole perder la paciencia. Midas se da cuenta de que no puede fiarse de los que le rodean.

1525*Cocito, Estigia, Fletetón*: Los tres ríos del Infierno.

pecados. ¡Oh, tristes mortales, los que en tales penas os habéis de ver! No tuve otro remedio, sino huir saliéndome del río, dejado en él mi infausto oro, causa de mis primeras desventuras, que si un punto me tardó, allí me ahogan y dan cruel muerte. ¡Que corazón de tigre hircana¹⁵²⁶ aquí no se enterneciera...! Como tú con lágrimas salías me dijiste que el tuyo se enterneció cuando me viste correr y venir huyendo desnudo por toda la orilla, viniendo tras mí más de cien pícaros y otros tantos jumentos hasta que me entré en palacio por un postigo falso y eché el golpe tras de mí y, sin ser sentido de nadie, me entré en mi recámara y me acosté en la cama con tantos bocados y dolores que si tú no acudieras luego y me curaras, yo muriera sin duda jumentamente. ¿Cuántas gracias te di entonces por este ministerio? ¿Cuántas veces te dije: ¡ay hijo Licas, lo mucho que te debo! Si aquí fuera conocido, ¿qué fuera de mí? Páguente los dioses que yo no puedo. Pues como falso y corrompido siervo, no solo no te contentaste con sembrar mis orejas en la tierra para que así retoñeciesen, mas también ahora con voz en cuello con este Pan, duro y mohoso como bizcocho¹⁵²⁷, cantas y celebras mi ignomía y afrenta, que tanto me cuesta el quererla en cubrir. ¿Tú habías de ser el negro cuervo criado de mí para sacarme los ojos?

LICAS ¡Uy, uy, uy, triste de mí! Que no tengo yo toda la culpa. ¿Para qué las bellacas Dafnetilla y Siringuilla se fueron a hincar en la tierra, donde yo fui a descañar con ellas del secreto que me atormentaba y causaba mis bascas¹⁵²⁸?

MIDAS ¡Oh, traidor! Que tú solo fuiste y eres toda la causa de mi desventura.

LICAS ¡Calle, pues nosso rey asno! No tenga pena que yo lo remediaré todo. Espere, le arrancaré las orejas que son toda su pesadumbre. *Y asele de ellas*¹⁵²⁹.

MIDAS ¡Oh, mal hombre, cruel, atrevido! ¡Déjame, traidor, que me matas! ¿No dice que quisiera que los del río del Pato se las podaran? Pues, déjeme a mí que yo se las chapodaré¹⁵³⁰.

PAN ¡Calla, amigo Midas! No des gritos que bien hace Licas y yo también le ayudaré. *Y estíranse ambos dando con él en el suelo.*

MIDAS ¡Ay, ay, desventurado de mí, que me matan estos traidores!

LICAS Ya él se quisiera que se las arrancamos¹⁵³¹. No ve, ¿que no las tiene presas con alfileres, sino pegadas con mi cola?

MIDAS ¡Ay, ay, ay!

1526*Hircana*: Natural de Hircania, país del Asia antigua (DA).

1527*Duro y mohoso como bizcocho*: Juego de palabra entre el nombre Pan y el pan en el sentido de alimento.

1528*Bascas*: Agitación nerviosa (DA).

1529Licas se acomoda en las orejas.

1530*Chapodaré*: Cortar ramas de los árboles, aclarándolos, a fin de que no se envíen (DA).

1531*Ya...arrancamos*: Siguese notando la forma incorrecta de hablar que Licas tiene.

Salen BACO, SILENO, TIMOLO y CUPIDO POLTRÓN.

BACO ¿Qué es esto, Licas y Pan? ¿Cómo tratáis tan pesadamente a nuestro amigo Midas? ¿Así respetáis la magestad real?

TIMOLO ¿Dónde se sufre esto, Pan, amigo?

MIDAS ¡Ay, dios Baco! ¡Ay, amigo Timolo! Que me han muerto. *Levántanlo*.

SILENO ¿Qué ha sido de grandísimos bellacos, tan borrachos como yo...?

PAN Pues, porque veáis todos la culpa que yo tengo, tocad esta zampoña hecha de las cañas de mis desventurada Siringa que en ellas, en este punto, se convirtió en el mismo lugar donde Licas celebró las orejas de su señor.

TIMOLO Paréceme, amigo Midas, que los hados son inevitables, no hay sino tener paciencia.

LICAS Sí, que tiene razón, Timolo, aunque habla de talanquera¹⁵³². Mire nuestro rey asno lo que está del cielo, ello se viene. Venga acá, ¿qué agravio le hicieron si le quitaron oro y le dieron orejas? Calle, que no se entiende, que tiene orejas de mercader y oír y no oír lo que quiere. Y aunque hable a excusas, o alcuzas¹⁵³³, tiene dos palmos de oídos más con que lo oír todo. Mire el tiempo, es un grande, honra malos y deshonor buenos. Como deshonoré mi buena cola, honrará sus malas orejas y, andando el tiempo, no faltará quien diga, que no fueron sino orejas de asno, sino de mula. Y luego dirán los hortelanos que no fueron sino orejas de sus lechugas. Advierta bien esto que le quiero decir: la piedra es toque del oro y el oro es el toque de los hombres. El oro que tuvo fue toque de sus quillatres¹⁵³⁴ y nos dijo que no eran de hombre, sino de asno. Por eso el sol que también es de oro le sacó las orejas afuera, que las tenía embebidas y disimuladas allá en la testera.

MIDAS ¡Oh, traidor, mal hombre, mala bestia! ¡Dejadme matar, no me tengáis¹⁵³⁵! ¿Que haya llegado el atrevimiento de este a tanto, con las alas que todos le habéis dado?

TIMOLO Rey Midas, amigo, no tienes razón: que ni merece pena Licas por decirte verdades y darte buenos consejos y castigos; y tú no le debes menospreciar por

1532 *Talanquera*: Para dar a entender la facilidad con que algunos, estando en seguro, juzgan y murmuran de quienes se hallan en algún conflicto o peligro (DA).

1533 *Alcuzas*: Vasija de hojalata o de otros materiales, generalmente de forma cónica, en que se guarda el aceite (DA).

1534 *Quillatres*: Extremidades. Podría derivar de “quilla” que significa también cada una de las partes salientes y afiladas que tiene la cola de algunos peces (DA). Podría indicar que el oro era el producto del toque que Midas les daba a las cosas con cualquier parte de su cuerpo.

1535 *Tengáis*: Por detengáis.

ser de tu siervo, que los consejos que son útiles no pierden por la humildad del consejero.

CUPIDO Tal que sabe el asno, que cosas son melcochas¹⁵³⁶.

BACO Paréceme esto, Midas: trasquílenme en consejo y no lo sepa en mi casa¹⁵³⁷.

LICAS Sí, que así es, quería que yo lo tranquilase en casa, después que lo sabían en consejo¹⁵³⁸.

SILENO Ten paciencia, Midas, que quien más no puede, morir se deja¹⁵³⁹.

TIMOLO Midas, amigo, ten ánimo y fortaleza en los trabajos y tribulaciones que de los hombres valerosos es tenerle y hubo desmayar en ellas. Cuando fueres yunque¹⁵⁴⁰, sufre como yunque. Ya ves la piel que te han comenzado a vestir por la cabeza y el garvín¹⁵⁴¹ que te han puesto en ella. De los buenos asnos es no ser bravos, feroces y arrogantes, sino simples, benignos y humildes. No ariscos y vengativos, sino reportados, sufridos, templados y muy pacientes. Trabajos, rey Midas, hacen a los hombres filósofos¹⁵⁴².

MIDAS ¡Ah, corona real a que estás sujeta, si el cielo se conjura contra tí! ¡Oh, dios de la sabiduría! ¿Quién se atreve a ofenderte? ¡Oh, inescrutable sabiduría divina, qué investigables son tus caminos! ¡Con qué trazas abajas y humillas la soberbia y arrogancia! ¡Con cuánta facilidad das y quitas las riquezas y castigas en ellas mismas la avaricia de los avaros! Estaba yo en honra, no me conocí: no solo me hallo comparado a los jumentos, mas me hallo el más vil y humilde de ellos.

SILENO Yo te quiero dar, mi buen amigo Midas, un buen consuelo. Tú eras asno doméstico cargado de oro y de las demás cargas de tu reino y siempre andabas rodeado de asneros que te la cargaban y te veneraban. Ya eres asno silvestre, sin todas estas cargas¹⁵⁴³. Ándate por el campo respingando, y no tengas envidia a cuantos asnos ciudadanos vieres sujetos a la cargas de que Apolo te hizo libre, retirándote de ellas y del reino. Si esto no hicieres, dírete que no es la miel para la boca del asno, ni la lira para sus orejas¹⁵⁴⁴.

1536*Melcochas*: Miel que, estando muy concentrada y caliente, se echa en agua fría, y sobándola después, queda muy correosa (DA).

1537*Trasquílenme...casa*: Refrán. “De esta manera se critica a los que intentan ocultar a sus parientes y personas cercanas lo que es público y notorio, especialmente cuando es algo que les avergüenza. En la medida de lo posible, es recomendable huir de hipocresías y dobles vidas, siendo consecuentes en todas las facetas de nuestra vida” (*Biblioteca fraseológica y paremiológica*).

1538Otro juego de palabras a partir del refrán anterior.

1539*Quien...deja*: También es el título de una comedia de Lope de Vega, *Quien más no puede*, publicada en Madrid en 1622.

1540*Yunque*: Persona firme y paciente en las adversidades (DA).

1541*Garvín*: Cofia hecha de red, que usaron las mujeres como adorno (DA).

1542Nótese las sabias palabras de Timolo, detrás de las que se esconde el punto de vista de doña Feliciano.

1543Rey Midas ahora es libre, no domesticado y que ya no lo transforma todo en oro.

1544En este parlamento de Sileno se trata el tema de la adulación.

BACO Da gracias, amigos Midas, a Apolo, mi hermano, que no te hizo asno entero, sino Centasno, Midasno¹⁵⁴⁵, medio hombre, medio asno como Centauro, Minotauro, medio toro, medio caballo.

LICAS ¡Oh, qué bien dicho! Mire, nosso rey Midasno, la verdad es que toda nuestra vida no es otra cosa, sino una comedia¹⁵⁴⁶. Los dioses son los que dan los dichos y a uno mandan que represente un rey, como a ese lo mandaron hasta ahora, y a otro que represente un asno, como se lo han mandado ya y a Licas también, que colee con su cola porque en la leche mamola. Un buen remedio le quiero dar para disimular su trabajo: póngase una piel de león encima, como el otro asno, mas ha de tener mucha cuenta, no le vea alguna raposa¹⁵⁴⁷ y lo descubra a las demás animalias y den en él como en real de enemigos que no le valdrán sus orejas llenas de agua. Mire si él es asno de orejas grandes, yo soy caballo de buena cola y orejas chicas. No quiero que lo carguen mucho de cargas pesadas que le derrengará¹⁵⁴⁸ y si se muriere me las echarán todas encima y también su pellejo.

CUPIDO Lo que a mí me pesa mucho, amigo Midas, y no puedo dejar de llorarlo, es que ya las caricias de la perrilla de falda¹⁵⁴⁹ no son para ti, que te molerán a palos si usares de ellas y la reina te dará de chapinazos, si te quisieres festejar en sus faldas. Mas un consuelo te puedo dar que ya que eres asno, al fin, eres asno mostrenco, sin dueño, y te puedes andar perdido por las viñas y sembrados ajenos, por ventura algún guarda o viñadero te cortará las orejas por asno ladrón y te restituirá en tu primera forma.

MIDAS Pues, todo el mundo anda al revés. Yo que había de ser consolado, quiero consolar y leer cátedra a otros con buenos castigos, que bien puedo, pues de los escarmentados le hace los arteros¹⁵⁵⁰ reyes. Reyes y príncipes de la tierra, ¡quedad eruditos de mí, escarmentad en vuestro compañero! Pues es sentencia del sabio Timolo y de Silenio, su amigo, que todos tenéis grandes orejas: tenedlas para oír a buenos consejeros. ¡No deis oídos a lisonjeros, músicos y bufones! Que si los dieredes, no os faltarán orejas de las mías. Los que aún no las tenéis, mirad los amigos privados y consejeros que admitís, que solamente quieren vuestro pan, vino y oro y no os lo dejarán comer, beber, ni gozar por comérselo, bebérselo y gozárselo ellos¹⁵⁵¹. ¡Qué amiguitos Pan, Baco, Sileno y la

1545*Centasno, Midasno*: Juegos de palabras que son los resultados de la unión entre “centauro” con “asno” y “Midas” con “asno”, ya que es medio hombre y medio asno.

1546Se trata sin duda de una consideración muy interesante por ser de una autora clasicista, quien comparte la idea aurisecular de que la vida es todo un carnaval, un teatro.

1547*Raposa*: Zorro (DA).

1548*Derrengará*: Lastimar gravemente la columna vertebral (DA).

1549*Perrilla de falda*: Perrilla que aparece también en la Segunda Parte de *Don Quijote de la Mancha*, capítulo XXV.

1550*Artero*: Astuto (DA).

1551Merced a su castigo, Rey Midas ha aprendido que la avaricia es mala y que las personas que lo rodeaban no eran amigos, sino que lo estimaban solamente por su riqueza y le daban consejos para conseguir beneficios que nada tenían que ver con el bienestar del reino. En esto se sitúa el proverbio 'Pregonar vino y vender vinagre', que indica que uno en principio promete cosas buenas y especiales, que luego se revelarán dañinas y ordinarias. Él se creía que todo el mundo lo apreciara y respetara, en realidad se rien de su condición y se aprovechan de él.

otra harria¹⁵⁵² de mulos y mulas y varias pécoras¹⁵⁵³! Amigos todos de taza de vino, el pan comido, la compañía deshecha.

Todos pregonaron vino y vendieron vinagre. Y todos después de banquetados de mí espléndidamente, me dicen con voz en cuello. *Cantando*:

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio¹⁵⁵⁴ y durazno!

LICAS ¡Y Licas tiene la cola
porque en la leche mamóla!

Repiten todos bailando, cantando y rebuzando:

TODOS ¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!

12

Salen VERTUNO y POMONA dados de las manos y delante de ellos la danza de los hortelanos, dadas las manos con espadas desnudas, guiándolas GUASORAPO y APOLO¹⁵⁵⁵.

APOLO Y GUASORAPO Gócese su Pomona con su Vertuno,
(*tañendo y cantando*) gócese muchos años los dos en uno,
gócese su Vertuno con su Pomona
que si Midas es asno, los dos son monas.
Celebren sus bodas sus hortelanos¹⁵⁵⁶
con espadas desnudas dadas las manos.
Con su danza de espadas¹⁵⁵⁷ propia de España
las bodas celebren de su hortelana.
¿Para qué querías tanto oro, tonto?
Mejor estuvieras menos orondo.
¿Para qué quisiste ser juez de Pan?
Para ser jumento de un azacán¹⁵⁵⁸.
Pues fue tu juicio de oidor caballo,
tus orejas sean de juez asno.
Gócese su Pomona con su Vertuno
gócese muchos años los dos en uno;
gócese su Vertuno con su Pomona

1552*Harria*: Des. arria, conjunto de animales de carga (DA).

1553*Pécoras*: Italianismo por “oveja”.

1554*Necio*: Necio por haber querido mucho oro, que al final no le ha aportado nada.

1555Los Entreactos terminan con una boda al igual que la *Segunda parte de la Tragicomedia*.

1556*Hortelanos*: Recordemos que Vertuno y Pomona son los dioses del campo, de la fruta y de la cosecha.

1557*Danza de espadas*: Danza tradicional en que también se disimula un duelo entre los participantes. Es una danza que no caracteriza solamente España, sino incluso toda Europa y Oriente Medio.

1558*Azacán*: Que se ocupa en trabajos humildes y penosos (DA).

que si Midas es asno, los dos son monas.

APOLO
(Solo cantando)

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!
¡Y Licas tiene la cola
porque en la leche mamola!
Midas fue duro y avaro
grosero, burdo¹⁵⁵⁹, lanudo
su entendimiento más rudo,
que el de un alazano¹⁵⁶⁰ claro.
Por ser jumento preclaro
le dio Apolo orejas de asno
porque fue necio y durazno.
Y a Licas le dio la cola
porque en la leche mamola.

APOLO
(Cantando)

Baco y el sabio Timolo
Pan, Vertuno, Guasorapo
Sileno con todo el trapo,
Cupido Poltrón y Apolo
celebren por el Pactolo.
Midas, tus orejas de asno
por mentecato y durazno.
Y de tú, Licas, la cola
porque en la leche mamóla.
Rebuzna, salta y respinga
y corona tus orejas,
frente, sienes y guedejas¹⁵⁶¹
con las cañas de Siringa,
dente otros asnos moringa
pues tienes orejas de asno
por mentecato y durazno.
Y Licas tiene la cola
porque en la leche mamola.

TODOS
(En sarao)

¡Midas tiene orejas de asno
porque fue necio y durazno!
¡Y Licas tiene la cola
porque en la leche mamola!
Midas fue duro y avaro
grosero, burdo, lanudo
su entendimiento más rudo,
que el de un alazano claro.
Por ser jumento preclaro

1559Burdo: Tosco (DA).

1560Alazano: Alazán (DA).

1561Guedejas: Cabellera larga (DA).

le dio Apolo orejas de asno
porque fue necio y durazno.
Y a Licas le dio la cola
porque en la leche mamóla.

Y étranse todos rebuzándole.

Fin del Entreacto Segundo de la Segunda Parte

CORO del ACTO CUARTO

Clarisel de Atlante estirpe
a Feliciano de Atlante
clara progeñe, su esposa,
así dijo en su discante¹⁵⁶².
Dichosa sois Feliciano 5
en el nombre y yo lo soy
en las obras, a quien hoy
amaneció tal mañana
que vuestra faz soberana
tan clara y resplandeciente 10
me mostró en el claro Oriente,
entre jazmines y flores.
Dulces pastillas y olores
tan dichosa y felizmente
felicidad peregrina 15
de enriquecida nobleza
y enoblecida riqueza,
mi azucena y clavelina.
¡Bella Diana divina!
Enriqueced vuestro amante 20
que sin la luz rutilante¹⁵⁶³
de vuestro argentado coche,
quedará en oscura noche
cual perdido viandante.
Vuestro nombre, Feliciano, 25
dice que para un dichoso
os crió el muy poderoso,
que a vos hizo feliz Ana.
Felicísima Diana,
felice a vuestro Endimión¹⁵⁶⁴ 30
haced que os dio el corazón
y en vuestros brazos divinos
con lazos alabastrinos
dad sueño a vuestro león.
Y respondió Feliciano: 35
«Soy, Clarisel, tu verdadera Maya».

Fin del Coro cuarto.

1562 *Discante*: Concierto de música, especialmente de instrumentos de cuerda (DA).

1563 *Rutilante*: Brillante (DA).

1564 *Endimión*: El amante de Selene, la diosa de la Luna, cuya protectora es Diana (*Treccani*).

Y ¿ha de querer ser cual Dríope¹⁵⁷¹,
y cual lotos convertida
en árbol, aunque presida, le transforma
el amante de Calíope¹⁵⁷²? 1865

VERTUNO Dos solistas a la fuente
vienen ¡silencio!

GUASORAPO Esperemos
se sosieguen y daremos
luego en ellas de repente.

Salen ILEDA y BIRANO. Los SÁTIROS y VERTUNO se encubren detrás de ramas.

Escena segunda
del Acto cuarto

BIRANO, ILEDA, PAN, VERTUNO, GUASORAPO.

BIRANO ¡Ileda mía! ¡Ileda de Birano! 1870
¡Lumbre, gloria, descanso, vida y alma!
¿Cuándo el trofeo he de alcanzar y palma
y el descanso que espero soberano?
Ya es tiempo que recibas por esposo
al venturoso 1875
que ves, te adora,
dulce señora.

ILEDA Y, con su saya,
que ella se vaya
a buscar dos amantes que uno pueda 1880
servirla y adorar, el otro, a Ileda¹⁵⁷³.

BIRANO El murmurio suave de esta fuente,
el canto de la dulce Filomena¹⁵⁷⁴,

1571*Dríope*: Según la leyenda contada por Ovidio, un día Dríope arrancó una flor de loto para enseñársela a su hijo Anfiso, pero ese loto era otra ninfa, Lotis. La planta empezó a sangrar y Lotis transformó a Dríope en loto a su vez para castigarle.

1572*El amante de Calíope*: Según la mitología griega, tuvo dos hijos de la unión con Apolo, es decir Orfeo (el futuro esposo de Eurídice) y Lino. El amante aquí podría ser el dios del Sol.

1573Recordemos que Birano sigue transformado en mujer.

1574*Filomena*: En poesía es sinónimo de ruiseñor. Filomena (o también Filomela, que en griego significa “amiga del canto”) era la hija del rey de Atenas, Pandión. Un día Tereo de Tracia la violó y eso la llevó a vengarse de él de una manera muy cruel. Junto a la hermana Procne, asesinó y cocinó a Itis, el hijo de Tereo, y se lo sirvieron en un plato. Cuando el hombre descubrió haber comido a su propio hijo, empezó a dar la caza a las dos asesinas para matarlas. Fue allí que los dioses transformaron a

	la fragancia de flores que consuela, la aura que espira en ellas blandamente: todo viendo mi amor firme y notorio, el desposorio ¹⁵⁷⁵ persuadiendo te está diciendo que des la mano a tu Birano.	1885 1890
I LEDA	Soy sorda, no oigo tal. Pues tiene saya, calce chapines y a buscarlos vaya.	
BIRANO	Acaba, vida, ¿no me prometiste dì, aurora mía, de acabar mis penas, mis pasiones de angustia mortal llenas, ¿por esposa, otorgándote a este triste? Cúmpleme la promesa, mi luz bella.	1895
I LEDA	Amigo, de ella me restituyo ¹⁵⁷⁶ .	1900
BIRANO	¿Por qué amor?	
I LEDA	Huyo de mi deshonra.	
BIRANO	Salva la honra deja el marido.	
I LEDA	Si el marido es noble de la noble mujer honor es doble. Mas tú, cobarde, ¿tú un pobre escudero de Febo Apolo su genealogía?	1905
BIRANO	A nadie debe nada un caballero y quien penas por tí tantas padece algo merece.	1910
	<i>Sale</i> BELORIBO.	

Escena tercera
del Acto cuarto

Tereo en abubilla, Filomena en un ruiseñor y Procne en golondrina, dando fin a todas atrocidades (*Treccani*).

1575 *Desposorio*: La acción de contraer matrimonio (*DA*).

1576 Ileda niega su promesa, porque el casamiento la deshonoraría.

ILEDA, rey BELORIBO de Macedonia, BIRANO, PAN, VERTUNO, GUASORAPO.

BIRANO Rey Beloribo,
por quien hoy vino
esta es la fuente
cuya excelente
virtud remoza¹⁵⁷⁷ a quien se lava en ella. 1915

BELORIBO Bien se parece en su alegría bella.

*Lávase y parece quedar pelado, poniéndose otra media mascarillas
de rostro de mujer.*

ILEDA ¡Buenas quedan las dos! bien me han pagado...
la injuria que me hicieron sus carteles:
parecen retratadas con pinceles.
¡Qué bien las ha la fuente remozado! 1920
Por un nivel están ambas peladas
y transformadas.
¡Voyme! que crean,
cuando se vean,
que me están viendo 1925
y ambos creyendo
que no soy la que allí tienen delante...:
cada uno entenderá que ve a su amante¹⁵⁷⁸.

PAN Otra tercera ninfa me parece
con las dos veo, aunque en más cortos paños 1930
de montar¹⁵⁷⁹.

VERTUNO No suelen ser extraños
de la que el monte y selvas apetece.

Vase ILEDA.

GUASORAPO Una de las primeras se nos vuela,
la más novela¹⁵⁸⁰.

PAN ¿Quién va y la ataja? 1935

VERTUNO Mucha ventaja
lleva, esperemos

1577*Remoza*: Dar un aspecto más nuevo a alguien o algo (DA).

1578Ileda sigue burlándose de los hombres. Ahora también Beloribo es una mujer, pero sin darse cuenta.

Creerá que Birano es Ileda y lo mismo le pasará a Birano con él.

1579*Montear*: Buscar y perseguir la caza en los montes (DA).

1580*Novela*: Joven.

	si vuelve o iremos a las dos que se quedan en la fuente y el excluido buscará a la ausente.	1940
BELORIBO	Siempre ¹⁵⁸¹ me han parecido bien tus ojos y ahora más, graciosa y bella Ileda; bien se ve que tu faz está hoy más leda que ahora tantos años.	
BIRANO	¡Oh, despojos dulces, bellos, gratiosos de mi alma! Ahora la palma, por fuerza, vida darás rendida.	1945
BELORIBO	¡Oh, Ileda bella!	
BIRANO	Siendo tú ella ¿a mí Ileda me llamas, dulce vida?	1950
BELORIBO	¿Estás, Ileda, loca o estás dormida? ¿Ileda, yo? A buen tiempo me venían los dioses en Ileda transformarme: ¿no vees que eres Ileda tú?	
BIRANO	¿Burlarme quieres, gloria, descanso y vida mía?	1955
BELORIBO	¡Suelta! ¿qué es esto?	
BIRANO	¿Yo soltarte, Ileda? ¿Que me suceda quedar burlado?	
BELORIBO	Hora ha pasado por ella, ¡oh, Luna! Sin duda alguna la pobrecilla está loca sin seso o no entiendo cuál sea este suceso.	1960
BIRANO	Ileda de mi alma y de mi vida, lucero celestial de la mañana, mi clara luz y aurora soberana	1965

1581 Aquí empieza una escena muy divertida que ve a Birano y a Beloribo ambos transformados en mujer tras bañarse en la fuente mágica. A causa del hechizo lanzado por Ileda se genera un malentendido burlesco, donde ambos al final creen que Ileda está loca. Además, los tres Sátiros desean cortejarlos porque ven a dos mujeres. Además, aquí el lector se da cuenta de que Beloribo amaba no solamente a Clarinda, sino también a Ileda.

	trofeo mío, palma mía florida. ¿Por qué niegas el triunfo soberano, a tu Birano? Rosas y flores brindan amores, tú sola eres de las mujeres la ave a tu tierna edad florida y clara, ¿y a tu Birano quieres ser avara?	1970
BELORIBO	¿Estás, Ileda, loca? ¿Qué locura es esta tuya?	1975
BIRANO	Loco y tonto fuera si en las manos la asid[er]a caballera soltara yo, mi Ileda, a la ventura.	
BELORIBO	¡Oh, lástima! que estaba esta faltilla tan bonitilla en este instante y ya su amante triunfaba ufano, que así a la mano, se le hubiese venido, sin buscarla, después de tantos años de adorarla.	1980 1985
PAN	No vuelve, no hay que esperar. Salgamos antes que vuelen estas, y se nos chancen ¹⁵⁸² , aunque uno vaya a espigar ¹⁵⁸³ .	1990
VERTURNO	Ninfas, pues sois solas dos, escoged dos de los tres.	
BELORIBO	(Sin duda que ya esto es transformación de algún dios ¹⁵⁸⁴ .) [Aparte]	1995
BIRANO	(La voz es de Beloribo el cabello, ojos y frente, mas la boca le desmiente que a Ileda retrata al vivo.) [Aparte]	
BELORIBO	(Verdad es que de Birano es la voz, mas de Iledilla	2000

1582 *Chancelar*: “Sellar” en portugués. En castellano significa también “cerrar herméticamente”.

1583 *Espigar*: Buscar (*DA*). Son dos mujeres y tres dioses, así que uno tendrá que buscar a la tercera.

1584 La situación se hace aún más burlesca porque los sátiros desean cortejar a las dos 'ninfas', que en realidad son Birano y Beloribo. Los dos hombres descubren que han sido víctimas de un hechizo.

es una y otra mejilla
boca, nariz, bozo y mano. [*Aparte*]

Llégase a mirar en la fuente.

¡Pobre de mí! ¡Que no tengo
en la barba un solo pelo!) 2005
En la fuente nuestro duelo
Birano he visto.

BIRANO Y yo vengo
a entender ya nuestro error,
que mi barba veo pelada
y media fuente barbada 2010
con la de nuestro color¹⁵⁸⁵.

BELORIBO También debe de tener
propiedad en que consista
ofuscación de la vista
que no la deje bien ver, 2015
pues tan mal los dos juzgamos
nuestras antiguas faiciones¹⁵⁸⁶.

PAN Bellas ninfas, tres garzones
tenéis y tres sueltos gamos¹⁵⁸⁷.

BELORIBO Birano, Ileda, o ¿quien eres? 2020
¿qué te parece esta vida?

BIRANO Que ya es fuerza conocida
que ambos seamos mujeres.

BELORIBO Bien Ileda se escapó
de estos con nuestro favor; 2025
mas, cual ella es, el honor
que le dimos, nos pagó.

Tocan todos tres sus zamponas y dice cantando PAN:

[PAN] Napeas venturosas,
que os condujo al dios Pan vuestra ventura,
más bellas y hermosas 2030
que la fruta madura
y que la nieve de mayor blancura.

1585El pelo y la barba se han caído en la fuente.

1586*Faiciones*: Facciones, cada una de las partes del rostro humano (*DA*).

1587*Gamos*: Cuerno (*DA*), pero aquí se refiere al órgano sexual masculino. Como sabemos, los sátiros eran conocidos por su concupiscencia.

	El dios Pan de pastores quiere ser hoy marido de la bella que a sus dulces favores le admitiere y hacerla esposa suya en dichosa estrella ¹⁵⁸⁸ .	2035
VERTUNO (<i>Cantando</i>)	Bellas ninfas, señoras de esta fuente, do amor hoy me condujo, de purpureas auroras, soberano dibujo, rosas que para mí el cielo produjo; a Vertuno la palma no neguéis y a su frente la corona. ¡Oh, ninfas de mi alma! Los hijos ¹⁵⁸⁹ de Latona así os sean propicios y Belona.	2040 2045
GUASORAPO (<i>Cantando</i>)	Ninfas, cuya hermosura el cielo hizo para Guasorapo, hoy de grande ventura; ¡ninfas mías! no escapó que la herida que amor abrió, solapó ¹⁵⁹⁰ . Júpiter y su Juno os sean benignos y el señor de Delo, Venus, Tetis ¹⁵⁹¹ , Neptuno y, cuantos tiene el cielo, no permitáis, no alcance tal consuelo.	2050 2055
	<i>Aquí acaban sus canciones.</i>	
VERTUNO	Dos sois, hermosas auroras, nosotros tres, sobra uno ¿ser este, quiere ninguno señaladlo? ¿Vos, señoras...? A mí, os suplico, admitáis a cualquiera de las dos. De los huertos soy el dios a quien Vertuno llamáis. A la que a mí se otorgare agradaré de manera que envidia su compañera tendrá, que no me llevaré. Coronárela de rosas	2060 2065 2070

1588 *Dichosa estrella*: Hado, destino favorable.

1589 *Los hijos*: Apolo y Diana.

1590 *Solapar*: Cubrir total o parcialmente algo con otra cosa (*DA*). El encuentro con las damas es el remedio a la pena de amor.

1591 *Tetis*: Hija de Urano y Gea, esposa de Océano y madre de las ninfas Océánides (*Treccani*).

	<p>purpureas y hiacintinas¹⁵⁹², alhelíes, clavelinas, y azucenas olorosas. La rica pera y camuesa¹⁵⁹³ que maduraré primero, la almendra, manzana y pero y la guinda, la cereza y mil frutas excelentes las habemos de comer¹⁵⁹⁴;</p>	2075
	<p>y claro y frío beber nos darán las claras fuentes. Las ninfas de los jardines, siendo de Vertuno esposa, la conocerán por diosa y de rosas y jazmines a su frente tejerán, de tanto valor, guirnaldas que a las de oro y esmeraldas la ventaja no darán.</p>	2080
	<p>La[s] Dríadas hermosas no perdáis tanta ventura que si vuestra hermosura excede a la de las rosas y ambas sois merecedoras de suerte feliz y alta, merecimiento no falta a vuestro Vertuno, auroras.</p>	2085
	<p>La[s] Dríadas hermosas no perdáis tanta ventura que si vuestra hermosura excede a la de las rosas y ambas sois merecedoras de suerte feliz y alta, merecimiento no falta a vuestro Vertuno, auroras.</p>	2090
	<p>La[s] Dríadas hermosas no perdáis tanta ventura que si vuestra hermosura excede a la de las rosas y ambas sois merecedoras de suerte feliz y alta, merecimiento no falta a vuestro Vertuno, auroras.</p>	2095
BELORIBO	<p>Hoy con florida corona ninfa de los huertos eres, Birano amigo, y si quieres serás la misma Pomona.</p>	2100
BIRANO	<p>¡Oh, Tonante poderoso! ¿soy Birano o transformado soy en mujer? ¿Qué pecado cometí hoy tan flagicioso¹⁵⁹⁵ que me veo en tal estado?</p>	2105
PAN	<p>Ninfas, cuya hermosura y cuyos dulces amores, a Pan dios de los pastores pueden dar rica ventura.</p>	2110

1592*Hiacintinas*: «Jacintinas», de color semejante al de la violeta (DA).

1593*Camuesa*: Variedad de manzana (DA).

1594*Coronárela...comer*: Probablemente eran todas flores y fruta que el padre de Feliciano cultivaba en su huerta, por eso a la autora le resultan tan familiares.

1595*Flagicioso*: Grave (DA).

	<p>Queredme, que soy el dios de pastores y pastoras; ¡ea! rosadas auroras, ¿cuál me quiere de las dos?</p>	
BELORIBO	<p>Birano, que tiene toz¹⁵⁹⁶ buena tez¹⁵⁹⁷ y buena voz, aunque con algún percoz¹⁵⁹⁸ y se guarda para vos... mas no tratades de nos.</p>	2115
PAN	<p>La que casare conmigo tendrá suerte venturosa, porque siendo ella mi esposa el cielo será su amigo. La ternera y el cabrito, el grandecillo cordero ha de comer y el carnero merino, y el lechoncito¹⁵⁹⁹.</p>	2120 2125
BIRANO	<p>¿Paréscole hermafrodito al señor dios Panecito¹⁶⁰⁰? Pues lléguese acá un poquito verá, si sé darle un grito.</p>	2130
PAN	<p>Rico y picante almodrote¹⁶⁰¹ y con agro y salmorejo, el gazapillo¹⁶⁰² y conejo, tortada y pastel en bote, albóndigas y nogada¹⁶⁰³ perejil, mostaza y ajo lomos, cecina, tasajo¹⁶⁰⁴, berenjena, pimentada.</p>	2135
BIRANO	<p>Y una grande bofetada palo, coce, cuchillada</p>	2140

1596*Toz*: Por tos, para rimar con «voz» y «percoz».

1597*Tez*: Rostro (*DA*).

1598*Percoz*: Por “precoz”. Se trata de una errata, se encuentra también en la edición de 1624, mientras que falta el fragmento entero en la de 1627.

1599*Lechoncito*: Cochinillo (*DA*).

1600La escena es muy cómica porque los sátiros no se dan cuenta de que sus 'ninfas' son en realidad dos hombres.

1601*Almodrote*: Salsa compuesta de aceite, ajos, queso y otras cosas, con la cual se sazonan las berenjenas (*DA*).

1602*Gazapillo*: Conejito.

1603*Nogada*: Salsa hecha de nueces y especias, con que se suelen guisar algunos pescados (*DA*).

1604*Tasajo*: Pedazo de carne seco y salado o acecinado para que se conserve (*DA*).

	mojicón ¹⁶⁰⁵ seco y pedrada que le de la desposada.	
PAN	¿Qué desearás, traidora la que al dios Pan escogieres? ¿De qué silvestres haberes con Pan no serás señora? ¿No se dice que con pan los duelos suelen ser menos ¹⁶⁰⁶ ? Pues, ¿por qué con Pan más buenos los contentos no serán?	2145 2150
BIRANO	Porque sois un ganapán ¹⁶⁰⁷ y parecéis azacán y las truchas ¹⁶⁰⁸ que aquí están no son para verse en pan.	2155
PAN	¿Hay sin pan contento alguno? ¿Hay sin pan algún placer? ¿Sin pan puedenle tener Venus, Júpiter, ni Juno ¹⁶⁰⁹ ? ¡Ea! ¿Cuál es de las dos la que ha de ser tan dichosa en ser mía, cuanto hermosa? ¿Cuál es del sátiro dios?	2160
GUASORAPO	Bellas ninfas, más hermosas, que el fresco y florido mayo, abrasadoras que rayo, y que el almizcle ¹⁶¹⁰ olorosas; más blancas que blanca nieve y más suaves y lindas que las camuesas y guindas y el rojo sol, cuando llueve. ¡Qué gran ventura! hoy me rapo si admitís a vuestros brazos con júbilo, amor y abrazos al valiente Guasorapo. Si es Pan dios de pastores	2165 2170 2175

1605 *Mojicón*: Es un bizcocho, pero también significa 'bofetón'. Birano está empezando a molestarse por las provocaciones de los sátiros.

1606 *¿No...menos?*: Refrán. Los duelos con pan, son menos. Afirma que cualquier dolor con pan se alivia. La adversidad es más llevadera y soportable si hay bienes materiales (*Refr. Mult. CVC*).

1607 *Ganapán*: Hombre rudo y tosco (*DA*).

1608 *Truchas*: Sinónimo de homosexual, ya que los sátiros están cortejando a unos hombres.

1609 Sigue el divertido juego de palabras y de significado entre Pan y el pan.

1610 *Almizcle*: Sustancia grasa, untuosa y de olor intenso que algunos mamíferos segregan en glándulas. Es la base de ciertos preparados cosméticos y de perfumería (*DA*).

y de los huertos Vertuno, Guasorapo, aunque cabruno ¹⁶¹¹ , es dios de los cazadores.	
Sátiro cual el dios Pan soy, díganlo pies y cuernos, y pues soy cazador, tiernos bocados no faltarán.	2180
Saliendo los dos a caza yo y mi ninfa venturosa ya cazadora industriosa no nos puede faltar caza desde el conejo medroso –animal ninguno habrá que se nos escapará– hasta el jabalí cerdoso.	2185 2190
A la zorra sus astucias ni a la marta ¹⁶¹² servirán ni al gato aprovecharán de algalia y montez versucias ¹⁶¹³ .	2195
El lobo en nuestros ganados no se atreverá a hacer presa y el venado ¹⁶¹⁴ a nuestra mesa servirá ricos bocados.	
La ágil planta y voladora no escapará al veloz ¹⁶¹⁵ ciervo ni la ala al grajo, ni al cuerno ni a la grulla veladora.	2200
Las uñas y pico corvo ¹⁶¹⁶ a la águila y gabilán ni al azor defenderán antes le serán estorbo.	2205
A la coneja, al mochuelo a la lechuza y al tordo a la nutria, al zorzal gordo ¿qué servirá el presto vuelo ^{1617?}	2210
Al sabroso perdigón comeremos las pechugas, galápagos y tortugas también harán la razón; el francolín delicado, el faisán dulce y sabroso,	2215

1611 *Cabruno*: Caprino (DA).

1612 *Marta*: Mamífero carnívoro de cuerpo alargado y delgado (DA).

1613 *Versucias*: Astucias (DA).

1614 *Venado*: El ciervo.

1615 *Veloz*: Ligero (DA).

1616 *Corvo*: Arqueado (DA).

1617 *Saliendo... vuelo?*: Ningún animal está a salvo de Guasorapo.

	pollo y pichón oloroso con el capón regalado.	
	Concluyo, ninfas hermosas, que cazador escogido en mí tendrá y buen marido: días y noches dichosas; la cazadora Diana tendrá envidia a su faretra ¹⁶¹⁸ do escribir podrá esta letra: «cazadora soberana ¹⁶¹⁹ ».	2220 2225
BIRANO	Sacros dioses celestiales de quien mi honra confío pues veis que soy de vidrio, ¡libradme de estos rurales! Dios de amor, que de Iledilla me hiciste prisionero, ¡líbrame de este carnero! no me haga su ovejilla que soy tierna corderilla y maganta ¹⁶²⁰ cabritilla, y, para ser pellejilla ¹⁶²¹ , tengo mala pantorrilla ¹⁶²² .	2230 2235
PAN	¿Ni aún nos responderéis, traidoras? ¿Por qué al dios no agradecéis de amor lo que le debéis, que hoy queremos por señoras?	2240
BELORIBO	Porque dioses a las diosas deben amar, no a nosotras, y sí a mujeres, a otras que sean ninfas hermosas. Somos niñas y muchachas, y nunca en esto vimos.	2245
BIRANO	Somos mulas que nacimos con lupias ¹⁶²³ , muermo ¹⁶²⁴ y mil tachas.	2250

1618*Faretra*: Latinismo por aljaba.

1619*Guasorapo* es buen cazador, mejor que Diana, tanto de animales como de mujeres. A su esposa le va a garantizar siempre de comer, en su caso carne de caza.

1620*Maganta*: Triste (DA).

1621*Pellejilla*: Sin pelos.

1622*Mala pantorrilla*: Evidentemente tendrá las pantorrillas flacas y se nota más por estar sin pelos.

1623*Lupias*: Bulto (DA).

1624*Muermo*: Enfermedad virulenta y contagiosa de las caballerías, transmisible al hombre, caracterizada principalmente por ulceración (DA).

VERTUNO	Así os queremos nosotros, no os dé pena, así os queremos.	
BIRANO	¿Y si de mulas tenemos gualdrapas ¹⁶²⁵ y somos potros?	2255
	<i>Destroncando una rama.</i>	
BELORIBO	¿Y si con estos quillotos ¹⁶²⁶ de este acebuche ¹⁶²⁷ en vosotros hacemos lo que hoy en otros seremos también nosotros ¹⁶²⁸ ?	
	<i>Y sacúdeles.</i>	
PAN	¡Oh, falsos! los mismos somos a quien la ninfa hoy quitastes y en ninfas os transformastes por sacudirnos los lomos ¹⁶²⁹ .	2260
GUASORAPO	¡Huye Pan, huye Vertuno! que yo, aunque soy Guasorapo, si de estos falsos escapo, encienso ¹⁶³⁰ prometo a Juno.	2265
	<i>Sacúdeles también BIRANO con otro troncón.</i>	
PAN	¡Qué golpe tan importuno!	
GUASORAPO	Es con silvestre aceituno ¹⁶³¹ que es peor que alcornocuno ¹⁶³² .	2270
VERTUNO	Huye del que es carrascuno ¹⁶³³ .	
PAN	El tridente de Neptuno nos les puede esperar uno.	

1625 *Gualdrapa*: Cobertura larga, de seda o lana, que cubre y adorna las ancas de la mula o del caballo (DA).

1626 *Quillotos*: Adornos (DA).

1627 *Acebuche*: Olivo silvestre (DA).

1628 Beloribo empieza a sacudirles al igual que antes de la transformación en mujer, cuando los tres habían raptado a Ileda.

1629 Por fin, los sátiros reconocen a Birano y Beloribo, quienes son los mismos que intentaron salvar a Ileda.

1630 *Encienso*: Incienso.

1631 *Aceituno*: Olivo.

1632 *Alcornocuno*: Alcornoque, árbol siempre verde, de la familia de las fagáceas (DA).

1633 *Carrascuno*: Que lleva ramos de encina (carrasca).

BIRANO

¡Buscad linaje cabruno
Guasorapo, Pan, Vertuno!
que este es ganado ovejuno
que más quiere estarse ayuno,
que verse con vosotros de consuno¹⁶³⁴.

2275

Fin del Acto Cuarto

1634*De consuno*: Este último verso no forma parte de la décima, aunque mantenga la rima, sino que es un verso suelto de arte mayor.

CORO del ACTO QUINTO

En los Campos Elisios Himeneo,
Juno y Venus las bodas celebraban
de dos esposos, y los coronaban
de arrayán¹⁶³⁵ y del árbol de Timbreo.
Calíope y Euterpe al son que Orfeo 5
Clío y Talía¹⁶³⁶ en harpas acordaban,
sus tálamos felices festejaban
de uno y otro llegados al deseo.
De descanso, diciendo, largos años 10
les dé el divino amor y la discordia,
de sus puertas no pases los umbrales
entre brocados y purpureos paños.
Maya y su Clarisel siempre leales
gocen de felicísima concordia.

Fin del Coro quinto.

1635 *Arrayán*: Tanto el mirto como el azahar son plantas utilizadas en las bodas por traer buena suerte a los esposos.

1636 *Timbreo... Talía*: Son todos personajes míticos que ya encontramos y que se relacionan a la música y a los festejos.

ACTO QUINTO

Escena primera

Princesa MAYA, princesa HESPERIA, JUNO, VENUS, AGLAYA, TALIA,
EUFROSINA, VULCANO, DOS CUPIDILLOS.

MAYA Adoramos, diosas nuestras,
ambas a las dos y damos 2280
a vuestros pies –que besamos–
a los templos y aras vuestras,
la obediencia y sujeción.

HESPERIA Y nuestras vidas y estados
rendimos que encomendados 2285
son a vuestras protección.

VENUS Yo a vos, Hesperia, y a Maya,
Juno, con continua vela¹⁶³⁷,
recibimos en tutela,
en amparo y atalaya: 2290
vuestras bodas son llegadas;
vos, Hesperia, a Beloribo;
vos, Maya, al príncipe argivo,
por los hados, estáis dadas.

JUNO ¡Oh, qué crueles desgracias!
¡No las acabéis, dejadlas! 2295
Dieronles por las espaldas.
¡Vamos allá! Quedaos, Gracias,
y entretened las princesas
con estos niños¹⁶³⁸, en tanto 2300
que a aplacar vamos el llanto
y a cumplir nuestras promesas.

Vanse JUNO y VENUS y oyese ruido de lejos.

MAYA ¿Qué grita, estruendo, alarido¹⁶³⁹
puede ser tanto?

VULCANO Aniquila
a sus príncipes Ermila 2305

1637 *Continua vela*: Las diosas vigilian a Maya y Hesperia.

1638 *Estos niños*: Los Cupidillos.

1639 *Alarido*: Grito lastimero en que se prorrumpe por algún dolor, pena o conflicto (DA).

con Sinamber, su marido.

A Ercilio y Rogerio él,
y a Clarinda y Belidiana
–la fiera tigre inhumana–
dando están muerte cruel. 2310

Guardaron diez y ocho años
su rabia hasta esta hora.
Que entró Erinnis¹⁶⁴⁰ vengadora,
–como lobo en los rebaños–
en sus fieros corazones, 2315
y ambos se entraron rabiosos,
entre los cuatro como osos
y entre sí como leones.

Yo a hacer a los dos voy
que mueren con sus cuchillos. 2320
Para mi carro cuquillos¹⁶⁴¹
como yo, pues yo lo soy.

Si pavones y palomas
los de Juno y Venus tiran
de hoy más cuquillos estiran 2325
de mi carro las maromas¹⁶⁴².

Escena segunda
del Acto quinto

CUPIDO, HIMENEO, CLARISEL, BELORIBO, BIRANO, ILEDA, princesa MAYA, princesa
HESPERIA, AGLAYA, TALIA, EUFROSINA, DOS CUPIDILLOS.

CUPIDILLOS Venus nos envía y Juno,
princesas, a que al instante
cada una dé a su amante
la mano, y reciba en uno 2330
que si pasa de boleo¹⁶⁴³
la ocasión, todo es perdido.
Yo doy fe, como Cupido.

HIMENEO Yo la doy, como Himeneo.

HESPERIA Conviene que, también, fe 2335
me déis que ninfa no sea

1640*Erinnis*: Las Erinias, las personificaciones femeninas de la venganza (*Treccani*).

1641*Cuquillos*: Cuclillo, ave trepadora, poco menor que una tórtola (*DA*).

1642*Maromas*: Cuerda gruesa de esparto (*DA*). En la edición de 1627 sigue (*Vase*).

1643*De boleo*: Rápidamente (*DA*).

el que mis bodas desea
que le veo, no sé, qué¹⁶⁴⁴ ...

- AGLAYA ¿Quién, mi rey, os pelechó¹⁶⁴⁵?
- BELORIBO Dígalo esta clara fuente 2340
que me ha dado tersa frente
y sin color me afeitó.
- HIMENEO Es así, dadle las manos
que él correrá la carrera
no como yegua cerrera¹⁶⁴⁶ 2345
mas como buen alazano¹⁶⁴⁷.
No hay dilatar solo un punto
las promesas esponsales,
después las matrimoniales
serán todo el coro junto. 2350
- HESPERIA Yo os la doy, rey Beloribo,
con condición que seáis hombre.
- BELORIBO Y vos confirméis el nombre,
yo la acepto.
- CLARISEL Yo os recibo
por mi esposa, mi señora. 2355
- MAYA Yo, a vos, por dueño y esposo.
- CLARISEL Dejado habéis glorioso,
bella Maya, al que os adora.

Salen REYES y sus CABALLEROS.

Escena tercera
del Acto quinto

ATLANTE, HESPERO, HÉRCULES, PERSEO, ESPAÑOLES, ITALIANOS, CLARISEL,
BELORIBO, BIRANO, *princesa* MAYA, *princesa* HESPERIA, ILEDA, CUPIDO,
HIMENEO, DOS CUPIDILLOS, AGLAYA, TALIA, EUFROSINA.

1644Beloribo sigue transformado en mujer.

1645*Pelechar*: Quitar el pelo.

1646*Cerrera*: Salvaje.

1647*Alazano*: Alazán: caballo o yegua que tiene el pelo de color canela (*DA*).

ATLANTE	Seáis, hijas, bien halladas luego volvieran las diosas que a Júpiter presurosas llevan nuestras embajadas, que el soberano Tonante, es el que une de consuno dos corazones en uno con vínculo de diamante ¹⁶⁴⁸ .	2360 2365
HESPERO	En pavones transformó Juno a Ercilio y a Rogerio y Venus, no sin misterio; en palomas convirtió a Clarinda y Belidiana y a sus carros los unieron y con ellos discurrieron a la corte soberana ¹⁶⁴⁹ . A Ermila y a su Sinamber, Vulcano cuquillos hizo, porque su nombre postizo quiso estas postas ¹⁶⁵⁰ tener.	2370 2375
HESPERIA	¡Ay Maya!	
MAYA	¡Ay Hesperia! hechas palomas nos veo de Hércules y de Perseo ¹⁶⁵¹ con Belidiana y Clarinda.	2380
HÉRCULES	Los más insanos letreros son los tres que yo he leído ¹⁶⁵² : «si loca la dama ha sido, locos son los caballeros».	2385
ATLANTE	Leed.	
HÉRCULES	Aunque a las princesas ofenden, en parte todos de unos mismos necios modos con sus palabras expresas.	2390

1648*De diamante*: Material conocido por su dureza.

1649La transformación trae seguramente inspiración del mito de Filomela.

1650*Postas*: Tarjeta grande con un letrero conmemorativo (*DA*).

1651Recordemos que Maya y Hesperia tendrían que casarse con Perseo y Hércules, según los acuerdos paternos. Por lo tanto, las dos princesas se esperan la venganza de los dos galanes, ya que ellas se acababan de unir con Clarisel y Beloribo.

1652Son los carteles escritos por Ileda.

Lee los carteles.

[HÉRCULES]	«La princesa de Arabia Belidiana, en quien fe retrató naturaleza, la palma a todas las mujeres gana en hermosura, gracia y gentileza; defiende su excelente y soberana beldad que excede la mortal belleza, o el paso de este ameno campo y prado ¹⁶⁵³ su griego a todo caballero armado».	2395
	«La hermosísima Clarinda, de Chipre honor y alegría, la segunda monarquía alcanza de hermosa y linda; defiende esta conclusión o el paso de aquí adelante, a todo armado viandante su felice macedón ¹⁶⁵⁴ ».	2400
	«La bella y gentil troyana ¹⁶⁵⁵ , hija del celenio conde, cuyo esfuerzo corresponde a su beldad soberana, a estos carteles responde: que su divina belleza y no humana gentileza, no solo la palma gana a Clarinda y Belidiana pero ¹⁶⁵⁶ a la naturaleza.	2405
	Esto hará conocer a sus locos caballeros, como a todos los guerreros que no quieran conceder principios tan verdaderos la que sola escribir pudo este cartel de este escudo, es la hermosísima Ileda que a su amante dio la seda y a él tomó el acero crudo ¹⁶⁵⁷ ».	2410
		2415
		2420
		2425

Y alzando su clava, que trae como su pariente, HÉRCULES libio¹⁶⁵⁸ da

1653*Este ameno campo y prado*: Indicación de lugar: la acción sigue desarrollándose en los campos sabeos.

1654*Macedón*: Beloribo.

1655*Troyana*: Ileda.

1656*Pero*: Con valor adversativo, “sino”.

1657*Que...crudo*: Se refiere a cuando Ileda provocó la transformación de Birano en una mujer y le quitó las armas.

1658*Libio*: Natural de Libia.

es el que hace a la mujer hermosa
y da gracia, donaire y movimiento.
Dadle la mano, hija venturosa,
que ya vuelven a vuestro casamiento
Venus y Juno.

ATLANTE

Y vos, Maya, mi hija,
recebid de Perseo su sortija¹⁶⁶².

2465

Salen JUNO, VENUS, VULCANO, APOLO y ANFIÓN.

Escena cuarta
del Acto quinto

APOLO, ANFIÓN, VULCANO, JUNO, VENUS, CUPIDO, DOS CUPIDILLOS,
HIMENEO, AGLAYA, TALIA, EUFROSINA, ATLANTE, HESPERO, HÉRCULES,
PERSEO, CLARISEL, BELORIBO, BIRANO, *princesa MAYA, princesa*
HESPERIA, ILEDA, ESPAÑOLES, ITALIANOS.

Van dando las manos como se les va mandando con gran suspensión y espanto de ATLANTE y HESPERO, HÉRCULES y PERSEO.

ANFIÓN Y
APOLO
(*Cantando*)

Dé la mano Cupido a la bella Aglaya,
dela el príncipe griego a la linda Maya,
de los dos Cupidillos, uno a su Eufrosina
y el otro la mano dé a su Talía.
Dela el rey macedón a la hija de Hespero
restitúyase Venus a su herrero¹⁶⁶³.
Juno y Himeneo se den las manos,
la troyana Ileda la dé a su Birano.
¡Gócense felizmente los desposados!
¡gócense felizmente por largos años¹⁶⁶⁴!

2470

2475

Y repiten en coro las diosas y las GRACIAS, VULCANO, HIMENEO, CUPIDO y CUPIDILLOS.

¡Gócense felizmente los desposados!
¡gócense felizmente por largos años!

1662*Sortija*: Anillo, en este caso la alianza.

1663*Herrero*: Vulcano.

1664;*Gócense...años!*: Este estribillo ya ha aparecido en el Acto V de la *Primera Parte*... durante los festejos por la unión de Clarisel con Belidiana y de Beloribo con Clarinda. Anfión y Apolo se disponen a celebrar nuevas uniones, que, sin embargo, resultan diferentes con respecto a las que se acababan de concertar: Maya es la esposa de Clarisel y Hesperia de Beloribo.

Vuelven los REYES en sí, quedándose los sobrinos suspensos.

ATLANTE	Atónitos en espanto soberano, Apolo, estamos, que el misterio no alcanzamos de vuestro entonado canto el cual manda nuestras hijas a otros den el trofeo de Hércules y de Perseo, que ya les daban sortijas.	2480 2485
APOLO	Ya las manos, reyes, dadas estaban: ya no hay remedio; Himeneo de por medio entró y las tiene enlazadas.	2490
AGLAYA	Prestes paciencia, o no prestes, inclines, o no lo somos, de los desposorios somos nueve testigos contesten.	
JUNO	Beloribo y Clarisel nacieron para su empleo, y Venus, Juno, Himeneo se las confirman en él; y vuestras hijas, nacieron reyes ínclitos famosos para tan dignos esposos que dignamente eligieron el grande merecimiento. Del español y latino: de la misma forma es digno de uno y otro casamiento de vuestras hijas Celeno, y bellísimas Aretusa ¹⁶⁶⁵ con dotes de Siracusa y las islas del Tirreno.	2495 2500 2505 2510
ATLANTE	Todos por merced tan alta vuestros pies, diosa, besamos.	
HESPERO	¡Y humildes os adoramos!	

1665 *Celen/Aretusa*: Respectivamente las hijas de Atlante y Hespero. Juno arregla el problema de la boda dando nuevas esposas a Hércules y Perseo, ya que Maya y Hesperia se han casado con Clarisel y Beloribo. De esta manera, todo el mundo contrae matrimonio y la paz se preserva.

JUNO Ya, pues ningún novio falta
con divina bendición, 2515
el sarao se ordene y cante,
Apolo, con su discante¹⁶⁶⁶
y acompañe Anfión.

Templan sus instrumentos APOLO y ANFIÓN.

ATLANTE ¡Oh, soberano Tonante!
¡Cuán altos son tus secretos!
¡Cuán ocultos tus juicios! 2520
¡Cuán profundos tus misterios!
A los planetas no estar
ni a las estrellas sujetos,
yo, el judiciario mayor
de todo el orbe¹⁶⁶⁷, confieso; 2525
hoy alcancé las guirnaldas
de nuestras hijas y yernos,
mas no supe discernir
los confines de sus reinos.
¡Oh, Maya, oh, Hesperia, oh, Electra¹⁶⁶⁸! 2530
¡Roma, Aretusa, Celeno!
¡cuántas guirnaldas y palmas,
lauros, coronas y ceptros¹⁶⁶⁹,
principados, monarquías,
dinastías, tronos, imperios, 2535
proceder de todas seis
de Oriente a Poniente veo!
De otra Maya llegarán
los felicísimos tiempos¹⁶⁷⁰,
vuestra decendiente, a quien 2540
daréis, Enríquez, abuelos.
Abrazarán estos siglos,
los de Felipe Tercero
y los de Felipe Magno
su sucesor y heredero¹⁶⁷¹. 2545
Vos, fuertes Perseo y Hércules,
alegraos que como el cielo
a Hesperia guardó ya Maya,
para un macedón y un griego;
a Celeno y a Aretusa 2550

1666*Discante*: Guitarra pequeña de voces muy agudas (DA).

1667*Orbe*: El mundo entero.

1668*Electra*: La hija de Agamenón, el rey de Micenas, y hermana de Ifigenia (Grimal, 1984, 13).

1669*Ceptros*: Forma obsoleta de “cetros”.

1670*De...tiempos*: Como sabemos, la «otra Maya» es doña Feliciano, cuyos abuelos pertenecen a la poderosa familia Enríquez.

1671*Abrazarán...heredero*: Los Enríquez vivirán en los siglos de los reyes Felipe III y Felipe IV.

Sean la alegría de estos regocijos
Eufrosina y Talía con sus meniños¹⁶⁷⁵.
¡Gócense felizmente los desposados!
¡Gócense felizmente por largos años!

2590

JUNO, VENUS, AGLAYA, EUFROSINA, TALÍA *dadas las manos con lenzuolos*¹⁶⁷⁶
a HIMENEO, VULCANO, CUPIDO y CUPIDILLOS. *Y dando vueltas y lazos*
repiten:

¡Gócense felizmente los desposados!
¡Gócense felizmente por largos años!

2595

ANFIÓN Y
APOLO ¡Gócense con su griego la bella Maya,
en su tálamo y bodas dance y cante Aglaya!
¡Gócense con su Maya su amado griego,
báilese y celébrese su casto himeneo!

Llevan JUNO y VENUS en medio a CLARISEL e HIMENEO a MAYA y
siéntalos en el tálamo y repiten todos diez

¡Gócense felizmente los desposados!
¡Gócense felizmente por largos años!

2600

ANFIÓN Y
APOLO ¡Hércules se goce con su Aretusa
por la cual Hespero su ausencia supla!
¡Con su boda Celeno gócese Perseo
y por ella Atlante sea hoy Celeno!

2605

Y llevenlos a todos cuatro al tálamo y repiten todos diez en coro:

¡Gócense felizmente los desposados!
¡Gócense felizmente por largos años!

ANFIÓN Y
APOLO ¡Gócese Birano también con Ileda
y en su tálamo y bodas, haya también rueda!
¡Gócese con Ileda su hermafrodito¹⁶⁷⁷
que parece monita, siendo monito!

2610

Y llevenlos al tálamo y repiten todos diez en coro:

¡Gócense felizmente los desposados!
¡Gócense felizmente por largos años!

ANFIÓN Y Los dos cupidos el coro comiencen

1675Meniños: Los Cupidillos.

1676Con lenzuolos: Exactamente como en los festejos en el Acto V de la *Primera Parte*...

1677Hermafrodito: Birano sigue con apariencia de mujer.

de su rey Atlante hija.	2645
Dicen fue hermosa y discreta, Urania en astrología, Polimnia en dulce elocuencia, Calíope en poesía,	
Clio en variedad de historia,	2650
Euterpe en dulce armonía, Melpómene en versos trágicos y, en los cómicos, Talía. Terpsícore en los afectos, Erato en la geometría ¹⁶⁸⁴ ,	2655
en gracia, todas tres Gracias: Talía, Aglaya, Eufrosina celebraron en sus coros las ninfas de Andalucía y en su nombre hicieron mayas y las hacen hoy las niñas.	2660
Mi hermosa y discreta Maya, sois vos, Feliciania mía ¹⁶⁸⁵ ,	
los astros os reconocen por su Diana divina;	2665
sois retórica elocuente de mi vida coronista ¹⁶⁸⁶ tocando en mi corazón cantáis endechas ¹⁶⁸⁷ y liras.	
Vuestros afectos son vivos que se entran en el alma misma más medidos con los míos y hallaréis una medida.	2670
Vuestras gracias dan deleite regocijo y alegría,	2675
las de Venus en sus coros las celebran sin envidia. Mas la dulzura, mi Maya, de vuestros versos y rimas es la que ha llegado al alma con suave melodía.	2680
Celebren de hoy más las damas de las béticas orillas vuestras canciones suaves y amorosas poesías	2685

1684 *Urania/Polimnia/Clio/Euterpe/Melpómene/Terpsícore/Erato: Son todas musas, respectivamente de la astronomía y de la astrología; de los cantos sagrados; de la poesía épica; de la tragedia; de la danza; de la mímica y de la geometría. Todas las musas son hijas de Zeus y Mnemósine, la personificación de la memoria (Grimal, 1984).*

1685 Este monólogo final de Apolo celebra definitivamente a la autora de la *Tragicomedia*.

1686 *Coronista: Cronista (DA). Alabanza del talento de la autora.*

1687 *Endechas: Canciones tristes (DA).*

que yo, siempre por mí, Maya,
os celebraré en las mías
y diré que Feliciana
es de España hoy Maya viva¹⁶⁸⁸.
Y porque mi buena suerte 2690
debo al árbol de la vida,
ya la que en su Concepción
y nacimiento fue limpia
de plata y oro esta plancha
árbol célebre y concepción sin mancha¹⁶⁸⁹. 2695
Bendijiste, Señor, la tierra tuya;
de ella apartaste el duro captiverio¹⁶⁹⁰,
todo animal de su contorno huya
que es tierra santa y tierra de misterio.
El cielo su virtud en vos influya: 2700
tierra de promisión¹⁶⁹¹, tierra de imperio,
tierra desde el principio sin tributo
que semejante a vos distes el fruto.
De Sion¹⁶⁹² honra y que seáis vos propia;
dad una palma que en Cades¹⁶⁹³ se vea, 2705
exaltada a los montes de Etiopia
un cedro, que del Líbano posea
la alta cumbre, una oliva que olió en copia¹⁶⁹⁴
dé y, ambas, fruto con ciprés y cedro
que sustentó a la nave sea de Pedro¹⁶⁹⁵. 2710
Muéstrese en el diciembre helado y frío
cuando otros frutos no permite el hielo¹⁶⁹⁶;
y vos, palma y oliva, en el sombrío
terreno os trasplantáis del alto cielo

1688Esta autocelebración retoma el contenido tanto de la “Carta Ejecutoria” como del prólogo “Al lector”.

1689El dogma de la Inmaculada Concepción y «la plancha de plata y oro» aparecen en la Dedicatoria a doña Carlota y Magdalena, las hermanas monjas de Feliciano. En dicha dedicatoria la autora indica que la *Tragicomedia* se ponga en escena el día de la Inmaculada en honor de la Virgen María, hacia quien don Francisco de León Garavito era muy devoto. El monólogo de Apolo retoma los temas principales de los paratextos que abren la *Tragicomedia*, cerrando así el círculo y dando fe del talento de Feliciano, porque se ha podido comprobar, leyendo, que la obra tiene esa calidad de la cual la autora presume.

Desde el punto de vista métrico, ponemos un interrogante al verso 2685 porque parece un verso suelto por no pertenecer a la tirada de octavas reales, sin embargo, rima con el anterior.

1690*Captiverio*: Forma arcaica de cautiverio.

1691*Promisión*: Promesa.

1692*Sion*: Fortaleza situada en Jerusalén en el Monte Sion, era considerada el centro espiritual del pueblo judío, la Tierra de promisión (*Treccani*).

1693*Cades*: Localidad desde donde empezó el viaje hacia la Tierra Prometida (*Treccani*).

1694En esta octava real falta un verso, porque resulta ABABACC en lugar de ABABABCC.

1695*La nave sea de Pedro*: La nave como metáfora de la Iglesia de Pedro, el primer apóstol y sucesor de Cristo para conducir la Iglesia cristiana.

1696El día 8 de diciembre concretamente. La naturaleza no suele dar frutos en diciembre, por eso habrá que representarse la *Tragicomedia*, el fruto sagrado de la poetisa sevillana.

y luego vuestro fruto, con rocío
divino, sazonando dais al suelo. 2715
Al Líbano y Sion hermo­seando
a Cades, a los campos alegrando,
gócenlo vuestros ramos soberanos
y vos, oh noble árbol exaltado, 2720
ayer sobre los nobles cortesanos
y hoy felizmente por Helena hallado
do todo cuatro unánimes y hermanos
palma, oliva, cipres, cedro han mostrado
que semejantes sois, Cruz y María 2725
en redempción en fruto, en profecía.

*Valete e iterum, atque iterum plaudite*¹⁶⁹⁷.

*FIN DE LA TRAGICOMEDIA
LOS JARDINES Y CAMPOS SABEOS
QUE ACABABA
DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN
EN SEVILLA EN NUEVE DE OCTUBRE DE 1619.*

1697 Literalmente la frase significa: «Adiós de nuevo y de nuevo aplaudís».

EPÍGRAFE: Las Variantes

Proporcionamos la recopilación de las variantes del texto que han surgido durante el cotejo de los testimonios. Recordemos los testimonios: *T* (texto “base” encontrado en la Biblioteca Colombina de Sevilla); *C* (la otra edición fechada 1624, que ha resultado incompleta en algunos puntos con respecto al texto “base”); *L* (la edición fechada 1627).

Para las variantes de las partes en verso se ha apuntado el número de los versos interesados y la variante, seguida de su letra. Con “omisit” se indica que el testimonio indicado carece de esa parte. En el caso de que la variante tenga que ver con una acotación, se ha añadido “+” después del número de verso inmediatamente antecedente a la acotación. Para las variantes de la prosa se mantiene el mismo esquema, apuntando el número de la línea que les corresponde, siempre seguido de la variante y de las letras que señalan los ejemplares.

Primera Parte de la Tragicomedia

A doña Carlota y Magdalena

- 10 por que sean castas y puras *T C* (por que sean castas y puras) *L*
16 sacro Hymeneo *T C* Dios de Amor divino *L*
17 Dios de amor divino *T C* sacro Hymeneo *L*
omisit T (alegoría considerada en estos borrones) *L*

Licencias

Taxam...Monis. Araujo *T C* *omisit L*

Carta Ejecutoria

- 6 mis *T* *omisit C* nuestras *L*
7 mis *T* *omisit C* nuestras *L*
12 mi *T* *omisit C* nuestro *L*
16 la dicha *T* *omisit C* la suso dicha *L*
38 era mujer *T* *omisit C L*
58 *omisit T* era *C L*
62 Griegas *T* *omisit C L*
64 *omisit T* doña *C L*
87 míos *T* *omisit C* nuestros *L*

87 *omisit T C* *nuestra L*

A los lectores

1 Aunque *T* *omisit C L*
omisit T C En la primera impresión dividió...permitir que diga que es de *L*
16 teatros y coliseos, è *T* *omisit C* Teatros y Coliseos, he *L*
23 Historia *T* *omisit C* historia *L*
32 que pervierten *T* *omisit C* pervirtiendo *L*

Prólogo

Personas de esta primera parte T omisit C personas L
17-22 a quien Mirra...ninfas *T omisit C L*
32-39 Cuando...con ellos *T omisit C L*
63 traiciones urde a sus insignes Médicis *T omisit C* contra su
duque y Médicis conjura *L*
77-82 o Venus...Trebacio *T omisit C L*

Dedicatoria Coros a don Diego de León Garavito T C omisit L

Coro I

11-15 En Citero...mancebo *T C omisit L*

Acto I

28 Sin cansarse a mano cacen *T C* Sigán, alcancen, enlacen *L*
30 festeje *T C* aleje *L*
43 con vitoria soberna *T C* y a su beldad soberana *L*
49-64 Mas...la ofensa *T C omisit L*
91-92 y no querría...llamas *T C* y aunque es de tí digna empresa/quisiera
más mansas llamas *L*
152 que tan fácil no la labra *T C* que tan fútil no la labro *L*
162-169 ¡Oh, desventurado...acebuches *T C omisit L*
221-229 llegue...invoco *T C* que entre estas flores amenas/en tanto que
sale el sol/con Calandria y Ruiseñor/quiero entretener mis penas/tú allá
libre de tormentos/ruega a Júpiter reparta/a tu príncipe de Esparta/menos
ansias, más contentos. *L*
omisit T Y *habiéndose recostado y dormido, recordado dice*/Aún
en sueños libertad/no hallo mostrarme en sueños/quieres antor
ensueños/que vivir en captividad/Oh, amigo rey Macedon/de Beloribo en
Lisdanso/por mí encubierto de descanso/a que te traigo es
prisión./*Duérmese y vuelto a recordar dice*/Oh, molesto dios Morfeo/
¿segunda vez mi alma pasmas/turbándola con fantasmas? En sueños
muerte te veo./ No será tu crueldad/tan franca, prodiga y larga/que cual
en sueños tu amarga/hiel me des en realidad./*Vuélvense a dormir* y

- despertando con mayor pavor dice/Cielo santo, otro mayor/portento y golpe más fuerte/prisión rigurosa muerte/y cruel usurpador./Ay, princesa Belidiana,/lágrimas de cocodrilo/a las riberas del Nilo/en vuestra faz soberana./Dame la muerte señora/y consólamme que fue/culpa de padre la fe/faltar a quien os adora/donde hay padres ni linaje/do amor concede licencias/que fe le negué obediencia,/si agravio hacen o ultraje C*
omisit L
- 244 que él no habla *T C* que ya no es con *L*
- 247-248 a quien siempre sacrificio/te di, muéstrate propicio *T C* tu omnipotencia...permítame *L*
- 257+ -262 *y llegando...bella? T L* (*Clarisel levantándose*) ¿Hase ido ya la aurora/y venido el claro día?/¿O esta luz es luz que embía/la vista de mi señora?/Sin duda que la mañana/da este esplendor, que aunque en sueños/la vi, no da tan pequeños/rayos mi bella Diana. *C*
omisit T este...deguello *C* *omisit L*
- 300 con la misma consonancia *T C* con no menor pena y ansia *L*
- 319-325 Ninguna...escojo *T C* *omisit L*
- 330-333 y es...fortaleza *T C* ¡Finalmente la de Arabia/es la que triunfa de tí/como su prima de mí/No hay contra amor fuerza sabia/aunque tu ejemplo amoroso/me es dulce, apacible y grato/de tu silencio y recato/no puedo no estar quejoso. *L*
- 403-410 Tanto...rebusco *T C* *omisit L*
- 460-466 antes...proceden? *T C* *omisit L*
- 513+ *príncipe de Esparta T C* *omisit L*
- 513+ *rey de Macedonia T C* *omisit L*
- 516-521 galanes...escuchar? *T C* alegres renuevos/de amor que pueden brotar/en jardines ¿sino amores/que son los frutos y flores/que siempre suele llevar? *L*
- 578-609 Abrazarte...sabores *T C* *omisit L*
- 650-673 del nombre...la promesa *TC* *omisit L*
- 676-677 que...cría? *T C* ¿de qué se vestirán flores y fuentes/con la presencia de tu aurora y mía? *L*

Coro II

- 11-15 En otro...captiva *T C* *omisit L*

Acto II

- 681-697 Vencidos...torneo *T C* *omisit L*
- 714+ *Míralos el REY y vanse todos y prosigue SINAMBER titubeando T C*
Míralos el REY y vanse DELINARTE Y DALIÑO L
- 720-721 Lo estuviera y no estuviera/al gran Júpiter pluguiera *T C* el gran Júpiter quisiera/lo estuviera y no estuviera *L*
- 750+ *Quédase el REY pensativo y, vuelto en sí, dice T C* *omisit L*
- 782+ *Vuélvase a suspender y dice T C* *omisit L*
- 803-810 ¡Quien a tu cuello...en la muerte *T C* *omisit L*

855-856	Hiervas olorosas/hacer quiero T C	flores tan olorosas/no se escusa L
868	Cerrado T C	encerrado L
880	triunfo T C	que triunfes L
898-904	¿Esa qué...grima? T C	omisit L
953-960	pues...Cupido T C	omisit L
977-984	Del limón...cogollos T C	omisit L
1085	violeta T C	mosqueta L
1106-1083	¿Engañome..tengo cierta T C	omisit L
1203-1266	Dos carteles...pinzel T C	omisit L

Omisit T omisit L Los siguientes versos se encuentran solo en C:

BELIDIANA

Pero pareceme mal
y defensa no te hallo
que siendo tu su vasallo
le seas tan desleal.

CLARISEL

Nunca el mi principe fue
ni yo a él servi, ni a su padre
aunque en casa de su madre
con la mia me crié.
Y aunque en sus reinos naci
y mi patria es su ciudad
Micenas, la libertad
de mis padres yo segui
si de alguien vasallo soy
vos fulgente y clara aurora
sois la princesa y señora
a quien vasallaje doy.
Mayormente que, aunque él fuera
mi principe y mi señor
por saltarme al amor
despedirme de él pudiera
débole yo fe, señora
si él no duerme, ni reposa
por gozar mi dulce esposa
que de toda su alma adora?

BELIDIANA

Esposa tienes.

CLARISEL

Que oyó
donde vos estais mi, si,
mas aunque yo el si le di
no me ha dicho si ni no.

BELIDIANA

Tu desposorio es gracioso
sino es mas grave la culpa
Clarisel tiene disculpa

y tu estas muy necio esposo.

1267	Porque tanta hermosura <i>T C</i>	tanta beldad y hermosura <i>L</i>
1283-1290	no oistes...que él? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1339-1342	a la atrapadora yedra...vaca <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1348	e hecho porque de Arabia... <i>T C</i>	hago en querer, que de Arabia <i>L</i>
1351-1357	Es largo...valeroso <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1359-1366	que yo...gracias <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1379-1381	con ella...habla <i>T C</i>	<i>omisit L</i>

Entreacto I

y vos...por Rey <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Pareceme...Tinacria <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Ninguno...potro <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Abandonaronse... deslanados <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
así...como <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Por manera...palabras <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Pero...vida segura <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
y ellos...Arabia! <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Si Aglayuela...causa? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Miren...el Reino <i>T C</i>	<i>omisit L</i>

Acto III

1425+	<i>con divisas...fuera T C</i>	<i>omisit L</i>
1427	con cimeros costos y galanos <i>T C</i>	con galanos plumages y cimeros <i>L</i>
1429-1440	¿Qué...pasiones <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1462-1469	¿Cuántos...Francardo <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1470	Tu alteza, excelso rey, el premio rinda <i>T C</i>	el premio, excelso rey, rinda tu alteza <i>L</i>
1506	De muy buena voluntad <i>T C</i>	se haga tu voluntad <i>L</i>
1513-1527	¿Por qué...prendiera <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1550+	<i>De Arabia...princesa su hija...princesa de Chipre T C</i>	<i>omisit L</i>
1595-1596	Tenga el odio que yo les tengo? <i>T C</i>	mire con el rigor de mi hielo <i>L</i>
1617	Pluguiera a todos los dioses <i>T C</i>	quisiera (prima) los dioses <i>L</i>
1645-1664	También...pleito <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1674-1676	vuestra...respeto <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1689-1692	ratificome...vero <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1743-1748	Aunque...suelo <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1757-1768	Poco...aliento <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1785-1800	Qué alegre...querer <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
	<i>omisit T C</i>	rompe las cartas Belidiana, diciendo <i>L</i>
1861-1892	Si yo...a mí <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1897-1912	Pues...fuese <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
1973-2002	Maravillosa...muera <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2058-2067	Digo...morir <i>T C</i>	<i>omisit L</i>

2098-2107	Oh, hado...malicia <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2148-2152	Oh, quien...alevosia <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2174-2181	Si estás...ausente <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2198-2201	Pensaba...hila <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2210-2213	No está...lasos <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2218-2225	¿No respondes...pobre? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2242-2245	¿Quién...siente <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2269-2272	Estos son...mortuorios? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2281-2284	¿Esta...despabila <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2302-2305	Los rubies...agravios? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2317-2320	Que su vida...ninguna <i>T C</i>	<i>omisit L</i>

Acto IV

2343-2351	Holgárame....algunas <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2352	solamente <i>T C</i>	la señora <i>L</i>
2379-2387	Loco...maravillas <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2408	afable <i>T C</i>	franca <i>L</i>
2396-2399	Que, si...es cierto? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2436	cuánto agravio me has hecho <i>T C</i>	cuánto me has ofendido <i>L</i>
2445-2454	¿Que te vas...triste? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2476-2479	¿Qué monarca...Africa? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2487-2495	Señora mía...erisipila <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2501-2515	No conviene...hallándose <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2525-2533	Aunque...áncoras <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2566	cruelmente <i>T C</i>	dulcemente <i>L</i>
2572-2580	Cual trepaba...olivos <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2589-2592	Huyen...dijo <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2637	Bien <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2617-2618	y al cabrito...desvía <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2632-2635	que otro esposo...guerra <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2694-2701	No es tiempo...haga? <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2718-2720	Presumiendo...testigo <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2725	y llevando ganada su bandera <i>T C</i>	su bandera ganada <i>L</i>
2726-2731	y que dentro...perfecto <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2736-2829	Más pasa...os embaraza <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
2902	amantes <i>T C</i>	amados <i>L</i>

Entreacto II

Honestidad...amistad <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Entapizadle...los admiten <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Torneen...vista <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
La verdad...Caballeros <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Decidlo libremente <i>T C</i>	Dezid vuestro parecer <i>L</i>
Ni aun yo...entreambos <i>T C</i>	<i>omisit L</i>
Mayormente...Aglaya <i>T C</i>	<i>omisit L</i>

Comiencen...mas que pedir *T C* *omisit L*
 Mas...cuerpo *T C* *omisit L*
 Y pues...sin tachuolas *T C* *omisit L*
 con otros tantos compadres *T C* y los seis cinco compadres *L*

Acto V

2930-2953 Era Adonis...tablado *T C* *omisit L*
 3025-3044 Las liebres...forzosos *T C* *omisit L*
 3050-3068 Ni han...finas *T C* *omisit L*
 3093-3132 Ten ánimo...e importuno *T C* *omisit L*
 3138-3140 Entenderán...fiero *T C* A tiempo bien oportuno/nos vienen a
 entretener/con Orfeo y su mujer/amor, Himeneo y Juno/que quieren que
 con mi gracia/festejen primero aquí/los dos el infausto sí/que han de
 celebrar en Tracia/vendré en ello fácilmente/porque a tu prima sea
 aguero/y a su amante triste y fiero. *L*
 3154-3209 Dicen eres...batería *T C* *omisit L*
 3257 La causa de mi tristeza *T C* mi tristeza en ella expresa *L*
 3283-3286 Que si es...el novio *T C* *omisit L*
 3317-3319 Juno no me contenta...sienta *T C* *omisit L*
 3324-3327 Menos me parece...vaivén *T C* *omisit L*
 3344-3351 Ay Beloribo...deseo? *T C* *omisit L*
 3352-3367 ¿Para qué...espadas? *T C* *omisit L*
 3376-3379 Dulce Lisdanso...aventures *T C* *omisit L*
 3408-3423 Tu soberbia...las cronistas *T C* *omisit L*
 3424-3446 El rey...voluntad una *T C* *omisit L*
 3467-3478 Para que...muero *T C* *omisit L*
 3563-3566 Anfión...danzas *T C* *omisit L*

Coro III

21-25 Río corbo...acero *T C* *omisit L*

Segunda Parte de la Tragicomedia

Prólogo

32 De Arabia reina *T C* de España dea *L*
 35-39 de los jardines...quebrantó *T C* *omisit L*
 43 andaluza *T C* andaluz *L*
 49-85 No la tachéis...hasta que *T C* *omisit L*

Dedicatoria a fray Jerónimo de Ribera T C *omisit L*

Acto I

13	Poderoso <i>T C</i>	Poderosa <i>L</i>
13+	Salen Clarisel, Beloribo, Birano <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
58+	Salen...desnudas <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
111+	Salen...cantando <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
130-139	Por...en efecto <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
152+	Salen Belidiana y Clarinda <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
186+	Vuelven...las Gracias <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
269	Pensativo <i>T C</i>	pensamiento <i>L</i>
353+	Vanse <i>T C</i>	Vansele <i>L</i>
374-413	Claro...pasa <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
446-453	Tal...conquista <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
521+	Salen Sinamber y Ermila <i>T C</i>	omisit <i>L</i>

Acto II

624-637	no...puesto <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
708	los que llegaren postreros <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
712	tan soberano era el premio <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
740	fuego <i>T C</i>	incendio <i>L</i>
760	Aon mancebo <i>T C</i>	joveneto <i>L</i>
772	patente al cielo <i>T C</i>	descubierto <i>L</i>
783-784	mas...suceso <i>T C</i>	mas los ojos en ella,/sin asombro, ni escarmiento/de los tristes amadores/deja animoso su asiento <i>L</i>
790	será gran trofeo <i>T C</i>	será honra y provecho <i>L</i>
796	la bella virgen <i>T C</i>	la virginela <i>L</i>
810	bello <i>T C</i>	necio <i>L</i>
816	y ruda no siente el fuego <i>T C</i>	no siente el fuego ya preso <i>L</i>
820-821	el bisnieto...suplica <i>T C</i>	cuando mi deudo/mi espuma del mar suplica <i>L</i>
830	y en dote dado a mis templos <i>T C</i>	de mis aras digno censo <i>L</i>
831	un árbol fulvo <i>T C</i>	en él un árbol <i>L</i>
832	enmedio <i>T C</i>	haciendo <i>L</i>
834	bermejo <i>T C</i>	reflejos <i>L</i>
851	que dicen, ahora es tiempo <i>T C</i>	de todos, que en un concento <i>L</i>
854	son al mancebo <i>T C</i>	le son y aliento <i>L</i>
862	en el joven y en su vuelo <i>T C</i>	en el ya amado sujeto <i>L</i>
869	virgen <i>T C</i>	infanta <i>L</i>
872	del suelo <i>T C</i>	almisqueño <i>L</i>
878	deja al cansado mancebo <i>T C</i>	al amador sin tiento <i>L</i>
882	viento <i>T C</i>	cefiro <i>L</i>
887	la virgen <i>T C</i>	la boba <i>L</i>
893	que a la doncella <i>T C</i>	que la detuvo y sin pulsos <i>L</i>
926	los rubicondos cabellos <i>T C</i>	las que hebras de oro eran <i>L</i>
928	uñas <i>T C</i>	garras <i>L</i>
960-974	tu pie...eres <i>T C</i>	omisit <i>L</i>
992	es Vulcanillo aquel <i>T C</i>	es mi Vulcano aquel <i>L</i>

Dedicatoria Entreactos a doña Leonor T C omisit L

Entreacto I

- 89-91 Nueve...vidas *T C* Que don me diste, Dios Baco, / que en oro (o infelice
suerte) / quanto toco me convierte! *L*
280-281 Sanar...la roña *TC* que a mi Ninfa visoña / del Dios Amor sea
dulce la ponzoña *L*
304 asno *T C* pardo *L*
350-378 Ponte...desollado *T C omisit L*
399-402 Mira...asinino *T C omisit L*
405 asno *T C* necio *L*

Coro III

- 29-36 Fui...dueño *T C omisit L*

Acto III

- 1344-1395 Yo querría...y aras *T C omisit L*
1592 padre *T C* madre *L*
1596-1603 Id vos con las Gracias, hija/a ver a su diosa en tanto/con Vulcano y
Cupidicos/a ver a Juno y sus ricos/dones le agradeceréis *T C*
Al recibimiento hija/de Venus quedaos en tanto/ con vuestra prima
quedaros/y con Juno festejaros/a quien tanto honor debéis *L*
1611+ *Los reyes...Juno T C omisit L*
1714-1730 Quítese...diera *T C omisit L*
1734-1743 ¿Qué resolución...tijera? *T C omisit L*
1825-1830 una vez...me riño *T C omisit L*
1837+ *Fin de la jornada segunda y del acto tercero/Aquí el Entreacto segundo*
T C omisit L

Entreacto II

- tres...piedra *T C omisit L*
y se...pena *T C omisit L*
pues hijo Licas *T C omisit L*
Mal...ella *T C omisit L*
omisit T C en secreto *L*
a madre...mas *T C omisit L*
Espera...me quitaron aquellos *T L omisit C*
De esta suerte...los ojos *T C omisit L*
Oh, mal hombre...chapodaré *T C omisit L*
Sí, que tiene razón, Timolo, aunque habla de talanquera *T C omisit L*
Y aun...todo *T C omisit L*
Por eso...testera *T C omisit L*
Pareceme...deja *T C omisit L*

Yo te quiero...caballo *T C* *omisit L*
omisit T C Todos (en sarao) Midas tiene orejas &c.L

Acto IV

1850-1857 Pues...murecillos *T C* *omisit L*
1899-1910 Amigo...merece *T C* *omisit L*
 omisit T C la bella es ella *L*
1941-1963 Siempre me...suceso *T C* *omisit L*
2020-2057+ Birano...*canciones T C* *omisit L*
2098-2106 Hoy...estado *T C* *omisit L*
2115-2119 Birano...nos *T C* *omisit L*
2128-2131 ¿Parescole...grito *T C* *omisit L*
2140-2143 Y una...desposada *T C* *omisit L*
2152-2155 Porque...pan *T C* *omisit L*
2172-2175 qué...Guasorapo *T C* *omisit L*
2180-2184 Sátiro...caza *T C* *omisit L*
2192-2195 A la zorra...versucias *T C* *omisit L*
2204-2211 Las uñas...vuelo *T C* *omisit L*
2267+-2278 *Sacúdeles...consuno? T C* *omisit L*

Acto V

2342-2350 y sin color me afeitó...junto *T C* *omisit L*
 omisit T C y también los digo yo *L*
2351 Y o os la doy *T C* vuestra soy *L*
2379-2382 ¡Ay, Maya!...Clarinda *T C* *omisit L*
2387-2390 Leed...expresas *T C* *omisit L*
2554-2565 de todos...buenos *T C* *omisit L*
2594-2611+ ¡Gócense felizmente...*en coro T C* *omisit L*
2614 los dos cupidos *T C* los dos cupidicos *L*
2616-2616 sígase...a Venus place *T C* *omisit L*
 omisit TC Da un alto Cipres, tierra, que sea *L*
2719-2721 gocenlo...cortesanos *T C* *omisit L*
 Valete e iterum, atque iterum plaudite T C *Vos valete e plaudite L*

CONCLUSIONES

A la luz de las investigaciones llevadas a cabo a lo largo de estos cinco años sobre doña Feliciano Enríquez de Guzmán y su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, es posible sacar algunas conclusiones, que, esperamos, puedan enriquecer el conocimiento que se tiene hoy en día tanto de la autora sevillana, como de su obra.

En primer lugar, no cabe duda de que doña Feliciano fue una figura extraordinaria para su época por pertenecer a aquel reducido grupo de mujeres que se dedicó al oficio de la escritura, entre las que destacan también Ana Caro Mallén, Ángela de Acevedo y María de Zayas.

La peculiaridad de doña Feliciano no tiene que ver solo con su vocación literaria, el orgullo con el que la defendió y la tipología de obra que “dio a la luz”, sino también con su esfera personal. En efecto, el suceso que, sin duda, mayormente llama la atención de su vida privada fue el segundo matrimonio que contrajo con don Francisco de León Garavito en 1619, nada más enviudar de Cristóbal Ponce de Solís y Farfán. En suma, Feliciano Enríquez se presenta ante cualquier lector como una mujer luchadora, que se mantuvo fiel a sus valores, diferente y, a su manera, impermeable a la opinión común, puesto que fue capaz de volverse a casar –por amor, no por interés económico– y de apostar por una corriente dramática destinada a quedar en segundo plano con respecto al creciente éxito del *Arte nuevo de hacer comedias*. Por eso, su única creación literaria resulta ser muy singular, tratándose de una tragicomedia en la que confluyen elementos bien derivados de la preceptiva clásica, bien de carácter experimental, donde lo mitológico, lo caballeresco, lo grotesco y lo autobiográfico se fusionan, dando lugar a una obra distinta y, por algunos aspectos, híbrida, fuera de cualquier canon reconocido. Estamos delante de un “fenómeno” literario que, lamentablemente, pagó sus atrevimientos con el silencio y el olvido.

En efecto, aunque en la época de doña Feliciano había la oportunidad para algunas mujeres de acceder a la educación y de convertirse en intelectuales perfectamente capaces de dominar el arte de la escritura, las presiones tanto varoniles como eclesiásticas nunca les permitieron alcanzar los niveles de los hombres. La literatura escrita por las mujeres del Siglo de Oro no puede llamarse feminista, porque el

camino para llegar a la igualdad entre los sexos estaba aún por conocerse. Se trata de una literatura “femenina” mediante la que las mujeres deseaban dar voz a su propia condición, sabiendo que raramente se lograba encontrar hueco en los ambientes literarios de aquellos tiempos y, si lo conseguían, como Ana Caro Mallén y María de Zayas, era porque habían cultivado el canon de moda establecido por los compañeros varones. Las escritoras no pudieron aportar nada nuevo, se les concedió tomar la pluma pero siempre y cuando su producción respectara lo que los varones instituían. Era un libertad con restricciones. El caso y la trayectoria literaria de doña Feliciana, que fue siempre contracorriente, son un claro ejemplo de como acababan las mujeres que no se sometían ni la preceptiva ni a las normas sociales de sus tiempos. En realidad, eso valía también para los varones, pero para una mujer todo se le hacía mucho más difícil, por consiguiente, ¿qué pasaría con una autora que rechazaba seguir las modas? ¿Que incluso se atrevió a casarse dos veces (sin respetar un luto entre la muerte de su primer esposo y el casamiento con el segundo) a lo largo de su vida y ya en edad avanzada? Sus esfuerzos y su talento no se quisieron reconocer, sobrevino el olvido, y un largo olvido que duró siglos.

Por lo que se refiere a la biografía de Enríquez de Guzmán, las valiosas aportaciones de la dra. Piedad Bolaños Donoso han permitido superar todas leyendas e imprecisiones. Antes que nada, gracias a la labor de Bolaños hoy sabemos las fechas de nacimiento y de muerte de Feliciana (esta última se sabe con menos precisión por la carencia de documentación, pero la ubicación temporal resulta más detallada que en pasado, cuando se lanzaban puras hipótesis). Se ha logrado conocer la genealogía de su familia, que nació y nunca salió de su querida Sevilla, que prefirió los nobles apellidos de la madre en lugar de los del padre, las fechas de los dos matrimonios que contrajo (el segundo simbólicamente ensalzado procurando coincidir el día de la boda con la fin de la redacción de la *Tragicomedia*, o sea el 9 de octubre de 1619) y tenemos noticia aun de sus últimos momentos de vida, transcurridos en la soledad y en la enfermedad. Todas las informaciones que hemos podido recopilar de la autora gracias a Bolaños han sido fundamentales para entender la *Tragicomedia*, porque hay muchos elementos biográficos en ella, como la relación conflictual con sus progenitores, el primer matrimonio infeliz, la huerta familiar en la Barqueta que seguramente inspiró los jardines y campos sabeos, las segundas anheladas nupcias con León Garavito y los

problemas políticos y sociales que caracterizaron la transición entre los siglos XVI-XVII. Ahora sabemos con certidumbre que la vida de Feliciania fue golpeada por lutos importantes (los padres, el hermano Rodrigo, ambos esposos) y que ni siquiera los últimos años de su existencia le fueron leves. Todo esto se percibe en su obra, a pesar de la ubicación de ensueño y de la intriga caballeresca. Si el segundo matrimonio fue un acontecimiento muy atrevido e inusual para la época, sabemos que para ella representó el coronamiento de su historia de amor que había comenzado mucho tiempo atrás, probablemente en la juventud, y que una vez libre del primer matrimonio concertado, tenía, por fin, la oportunidad de unirse a quien realmente amaba. Sabemos que con la familia León Garavito guardó muy buena relación, gracias a las dedicatorias que compuso para su *Tragicomedia* a favor de los cunados, especialmente de fray Jerónimo, el prior del convento de San Agustín en Sevilla, donde ordenó ser enterrada. Finalmente, sabemos que el gran amor por don Francisco estaba sinceramente correspondido y que él creyó en su esposa y en su talento más que cualquier otra persona, llegando a costear la impresión de la *Tragicomedia*.

En suma, se puede entender muy bien por qué la vida de esta mujer suscitó leyendas y cuentos, hay aspectos que parecen salidos de la fantasía, pero la realidad de los hechos, documentada en los archivos notariales, muestra a una persona que pasó por muchas adversidades en una época donde ya ser una mujer era una condición desfavorable y que, en virtud de su personalidad, siempre siguió adelante, luchando por lo que deseaba, hasta que la vejez y el cuerpo se lo permitieron. Probablemente, una muerte marcada por la soledad y la pobreza determinara, luego, ese largo olvido en el que doña Feliciania quedó durante mucho tiempo. Y su ejemplo era mejor no darlo demasiado a conocer, quizás hubiera podido inspirar a otras mujeres, a bodas por amor en lugar que por dinero y a pensar contracorriente.

La preceptiva poética defendida por Feliciania Enríquez se encuentra expuesta fundamentalmente en dos paratextos de la *Tragicomedia* que llevan el título de “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”. En ellos, la autora se opone al *Arte nuevo*, apostando por un arte antiguo, decoroso, de inspiración aristotélica, que se adaptara al gusto de los aficionados a las buenas letras y no al del «bárbaro vulgo», según ella llama al público que iba a los corrales de comedia. Su estrategia fue muy ingeniosa porque inventó un falso pleito –redactado en perfecto estilo jurídico donde se vislumbra la huella del

segundo marido, que era abogado de la Real Audiencia de Sevilla– en el que defendía la escuela clásica delante de un singular tribunal compuesto por dioses. Lo que más sorprende es la conciencia que Feliciano Enríquez tenía de su talento y de lo extraordinario que su obra era, no solo por su magnitud y su decoro clasicista, sino también porque resultaba, al final, ser aquel “híbrido” literario en el que confluían distintas corrientes. El concepto de 'tragicomedia' se adaptó a las exigencias de la escritora, de hecho, si en un primer momento al lector se le puede ocurrir la tragicomedia teorizada en el *Arte nuevo*, en realidad Feliciano planteó dos obras diferentes: una tragedia y una comedia, sin mezclarlas. En efecto, la *Primera parte...* está estrechamente relacionada con el primer trágico matrimonio y una fase de la vida de Feliciano aún sometida a las voluntades familiares, mientras que la *Segunda parte...* enfoca otra estación de su existencia, caracterizada por la madurez y el amparo, inaugurada con la unión con León Garavito. *A posteriori*, sabemos que también el segundo matrimonio acabaría con el sufrimiento por la prematura muerte de don Francisco, sin embargo, en 1619 esto doña Enríquez no lo podía, desde luego, imaginar. Lo que ella sí sabía era que su *Tragicomedia* iba a marcar, de alguna forma, el panorama literario aurisecular por ser un tipo de drama que nadie había visto hasta aquel momento. Otro rasgo que la obra presenta es la insólita división dramática: cada una de las dos partes abarca cinco actos con referencia explícita a la tripartición griega de prótasis, epítasis y catástrofe. Sin embargo, figura a la vez el término “jornada” («Acto primero y jornada primera»), que Feliciano decidió emplear para favorecer la representación de la obra algún día. La presencia de personajes semilegendarios caballerescos, dioses y héroes clásicos acercaría la *Tragicomedia* al género mitológico, mientras que la fábula episódica, la falta de acción, el gran espectáculo y los largos parlamentos serían todos rasgos de la comedia cortesana. La conclusión a la que se ha llegado es que no es posible dar una definición precisa del género en el que la *Tragicomedia* se inscribe. Al igual que la intriga se desarrolla en una ubicación lejana y atemporal, la *Tragicomedia* pertenece a un canon literario fuera de lo común. Si es verdad que Feliciano sentía una predilección por el estilo antiguo y demostró saber de lo que se trataba porque conocía a los tratadistas, era una mujer rebelde y su creación literaria no podía no reflejar este atributo de su personalidad. De la pluma de una

escritora contracorriente e independiente podía salir solo una obra distinta, que difícilmente se podía encerrar en normas y en canones estrictos.

Ahora bien, la preceptiva que ella expuso en los paratextos resulta ser muy interesante, a pesar de que, al final, no siguiera al pie de la letra lo que los clásicos y los clasicistas habían teorizado. Además de su fuerte personalidad, llama la atención la capacidad creativa que empujó la redacción del falso pleito. En general, la sorprendente ficción narrativa que se aprecia en los paratextos –no olvidemos la correspondencia con Apolo mediante sonetos– sería la misma que se encontraría a continuación en toda la obra. La “Carta Ejecutoria” y “A los lectores”, en suma, no son solamente el manifiesto poético de doña Feliciano, sino también la anticipación de la poderosa imaginación y de la brillante invención literaria de la autora.

El análisis de los testimonios que hasta hoy en día se han localizado de la *Tragicomedia* ha llevado a algunas conclusiones importantes que pueden constituir el punto de partida para ulteriores investigaciones. En primer lugar, el cotejo de los testimonios ha sido fundamental para llegar a la elección del texto “base” protagonista de la presente edición crítica. Dicho cotejo ha permitido descubrir numerosas diferencias, especialmente entre la primera tirada de 1624 y la segunda de 1627. Es más, la observación y el estudio de los detalles taquigráficos han despertado muchas dudas sobre la impresión de la obra en Portugal, bien porque doña Feliciano vivía en una ciudad como Sevilla que era muy activa desde el punto de vista de la imprenta, bien porque las fechas, las informaciones que las licencias proporcionan, la composición de la Inquisición Portuguesa que se declara y las incongruencias históricas han llevado a la hipótesis de un falso pie de imprenta, detrás del que, quizás, se esconda Francisco de Lyra. Dicha hipótesis se reforzaría gracias a las investigaciones tanto históricas como biográficas realizadas en la sección 'Protocolos' del Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), donde no se ha descubierto (por ahora) ninguna licencia otorgada al matrimonio Enríquez de Guzmán-León Garavito para la impresión de la obra. Además, los tres tipógrafos que figuran en las portadas, es decir Ierome Carvalho, Pedro Craesbeeck y Gerardo de la Viña parece que no se ocuparon de ninguna *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, en particular Ierome Carvalho que ni siquiera existió. Finalmente, las concesiones de las licencias se prohibieron en el Reino de Castilla desde 1625 hasta 1635, no tenía aparente sentido ir hasta Portugal para imprimir en 1624 una

obra teatral con el objetivo de sustraerse de la censura. Quizás, en el caso de la segunda tirada de 1627, pero la primera se hizo en un momento en el que aún no había problemas con las prohibiciones.

Otro aspecto en el que hemos deseado hacer hincapié es que la *Tragicomedia* se mandó a imprimir dos veces a pesar de ni ser nunca representada, ni haber tenido algún éxito, dos requisitos fundamentales para que un manuscrito se publicara. Es muy probable que hubiera sido León Garavito a costear personalmente la edición con tal de ver feliz a su querida esposa y esto se hubiera podido hacer solo ilegalmente. De ahí la falta de algún tipo de documentación que atestigüe la licencia de impresión. Y aquí traemos a colación a Francisco de Lyra, quien fue procesado por falsificación a lo largo de su carrera. Lyra guardaba una relación especial con los Guzmanes, de hecho, aparece un soneto suyo en el *Epitafios a los excelsos tumulos...de don Enrique de Guzman conde de Olivares* (Sevilla, 1624). Tal vez, Lyra quisiera hacerle un favor, aunque ilegal, a una mujer perteneciente a la familia Enríquez de Guzmán. Lyra y nuestra autora tenían en común también el convento de San Agustín en Sevilla: en 1614 el impresor se inició editando *Migajas caidas de la mesa de los santos y doctores de la Iglesia* por fray Francisco del Castillo, en los mismos años en que el cuñado de Feliciana, fray Jerónimo, era prior del convento. Aun se encargó de la impresión en 1625 de *Informacion en derecho por la purissima y limpissima Concepcion...* por don Francisco León Garavito. En suma, hay muchos elementos que podrían llevar a pensar que detrás del presunto falso pie de imprenta de la *Tragicomedia* estuviera Lyra. Se tratan de hipótesis, pero la verdad es que los datos que tenemos recopilados hasta hoy en día – algunos de los cuales bastante evidentes– apuntan hacia dicha dirección. Sin embargo, tal y como se comentaba anteriormente, este ámbito podría ser objeto de investigaciones pormenorizadas con el fin de descubrir la verdadera identidad del falsificador de pie de imprenta que se puso al servicio de Enríquez de Guzmán y de su marido, que en este caso actuó como un mecenas.

Por lo que se refiere al estudio crítico de la *Tragicomedia* guzmaniana, se han realizado dos plantillas que ofrecen una visión global de la estructura externa de las dos partes de la obra. Se ha podido comprobar que no solo se trata de una pieza larguísima por la cantidad de paratextos, el número de actos, la presencia de los coros y de los entreactos, sino que también la construcción es compleja, hay muchos personajes y se

producen bastantes cambios tanto de escena como de secuencia. Toda esta complejidad a veces puede causar confusión y la pérdida del hilo de la intriga, además por ser el lenguaje de mediano entendimiento.

Los paratextos son un himno bien a la preceptiva poética de doña Feliciano, bien a toda su familia: las dedicatorias son numerosas y llevan como destinatarios a familiares tanto de sangre como adquiridos, por ejemplo sus hermanas monjas Carlota y Magdalena, su tía Leonor, su prima Ana, los nobles parientes don León y doña Isabel Enríquez de Guzmán, el segundo marido León Garavito y los cuñados Lorenzo y fray Jerónimo. Se nota que faltan sus padres, con los que no mantuvo buenas relaciones, ni tampoco se nombra al primer marido Ponce de Solís y Farfán. La *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* restituye al lector el mundo personal de su autora y a través de la obra es posible conocer no solamente sus ideas y valores, sino también a su entorno familiar. Doña Feliciano habló de lo que realmente fue importante en su vida e intentó librarse de algunos pesos mediante la literatura, porque la ficción le permitió criticar a sus progenitores, el matrimonio concertado y la corrupción política y moral en su época. La *Tragicomedia* es compleja porque habla de la vida humana, la de su propia autora. Se trata del mundo personal e íntimo de doña Feliciano, relatado bajo la forma de la alegoría.

En la *Primera parte...* se plantean una serie de situaciones que solamente en la *Segunda parte...* llegarán a su desenlace. La *Tragedia* guarda un propio núcleo dramático que se reparte entre los cinco actos de los que se compone, al igual que la *Comedia*. Las dos partes quedan separadas también desde el punto de vista temporal porque los acontecimientos de la *Comedia* se dan dieciocho años después de la *Tragedia*. Sin embargo, los personajes se mantienen y el final dejado en suspenso de la *Primera parte...* necesita de una conclusión definitiva, que se da en la *Comedia*. Ahí está el eslabón que une las dos partes, dando lugar a la “tragicomedia”.

La intriga se desarrolla en los campos sabeos de una Arabia mítica y exótica – que en realidad es Andalucía– y todo se mueve alrededor de un eje principal, que es el amor. Los personajes pertenecen a la corte y a la mitología y son, en general, parejas: en la *Primera parte...* o *Tragedia* son Clarisel-Belidiana, Beloribo-Clarinda, rey Belerante-reina, Birano-Ileda, Sinamber-Ercila, Adonis-Venus; en la *Segunda parte...* o *Comedia* Clarisel se enamora de Maya y Beloribo de Hesperia, con las que se casan al final de la

pieza. También en los Entreactos, pero solo en los de la *Primera parte...*, se mantiene el mismo esquema, aunque en clave burlesca, porque los irreverentes personajes masculinos cortejan a las tres gracias mohosas.

El amor se explora en sus distintas manifestaciones: fiel, infiel, feliz, frustrado, pasional e incestuoso. En los Entreactos de la *Primera parte...* se propone la pantomima del amor cortés. Esto resulta interesante, porque doña Felicianita parece estar conciente de que el cortejo caballeresco ya era anacrónico en su época. Si en la *Tragicomedia* el protagonista es ese mundo de damas y caballeros, en los Entreactos acontece todo lo contrario, porque se parodia la sociedad entera. No se trata de una obra desligada de la realidad como se podría pensar. Si la ambientación y la fábula dan esta impresión, es decir, la de que Felicianita vivía en una dimensión suya, de ensueño, de mujer que fantaseaba leyendo los libros de caballería, los Entreactos desmantelan dicha sensación, porque en ellos la autora se burla de todo. Como sabemos, la existencia de Felicianita estuvo marcada por mucho sufrimiento y unas cuantas decepciones, esto llevaría a suponer que su visión del mundo y de las relaciones no podía ser muy idealizada. Lo caballeresco y lo exótico fueron una estrategia para tratar de asuntos que, probablemente, se habrían censurado. Lo mismo pasaría con lo burlesco y la sátira de los Entreactos.

Además del amor, los temas de la *Tragicomedia* que se han podido estudiar pertenecen al teatro aurisecular, por ejemplo, el poder, el honor, el mito de Adonis y Venus, el jardín, la mujer varonil y el hombre disfrazado de mujer. La elección del espacio exótico de los campos elisios, de un tiempo indefinido y de la mezcla de los personajes caballerescos con los mitológicos, le otorgan a Felicianita Enríquez una cierta libertad de expresión. Hemos visto que las dos princesas Belidiana y Maya constituyen los *alter ego* de la autora en dos distintas etapas de su vida y Maya representa la madurez. Belidiana padece unos cuantos enfrentamientos con sus progenitores, especialmente con su padre, al igual que Felicianita. El delicado tema del incesto no sabemos si también tenía que ver con la relación padre-hija.

Otro tópico de gran moda en el Barroco fue el de los jardines, que son bien un lugar ameno, bien un lugar perverso donde se consuman diálogos eróticos, sensuales y encuentros infieles. La mitología inunda toda la *Tragicomedia*, paratextos inclusive, y la autora maneja mitos que habían estado empleándose desde hacia mucho tiempo, por

ejemplo los de Adonis y Venus y de Orfeo y Eurídice. Ambos mitos tienen que ver con el amor desgraciado, como el que Feliciano vivió. Los agüeros que acompañan los dos mitos reflejan aun la desdicha amorosa de Clarisel y Beloribo que pierden a sus damas, Belidiana y Clarinda respectivamente, porque contraen matrimonio con otros príncipes. La pérdida de la pareja fue el acontecimiento que marcó, digamos, “positivamente” la vida de Feliciano en un primer momento, puesto que, a partir de ahí, en 1619 ella pudo entregarse a su amado León Garavito. Sin embargo, sabemos que en su caso el luto se repetiría trágicamente después de diez años y que si la muerte de Ponce de Solís se podría definir casi una catársis, la del segundo esposo señaló el comienzo de su declive tanto físico como emocional.

Otros temas relevantes son el de poder y del honor, que van de la mano. El poder ejerce mucha presión sobre los personajes de la *Tragicomedia* y, a menudo, se trata de un poder nocivo, que encierra arbitrariamente (el rey Belerante-Diego García de la Torre, el padre de Feliciano), que abusa del otro. Sin embargo, el honor empuja a levantar cabeza, a rebelarse contra la autoridad y la inmoralidad. El sentimiento de justicia produce incluso venganza, que se consuma en la *Segunda parte...* cuando Sinamber, el aposentador del rey, y su pareja Ermila asesinan a Belidiana, Clarinda y los respectivos esposos para vengar a su hermana víctima de la maldad de Belidiana. El omicidio simbolizaría aun la fin de la juventud desgraciada de doña Feliciano y el paso a la edad adulta, a la independencia y a una condición sentimentalmente favorable.

Para terminar con la recopilación de los temas estudiados, el de la mujer vestida de hombre, un tópico literario bien conocido en el Siglo de Oro, a través del cual la autora quiere rescatar su propio valor y su papel social. El personaje que se disfraza de varón es Ileda, quien acaba siendo otro *alter ego* de doña Feliciano, simbolizando a la mujer escritora orgullosa y fuerte (al igual que el episodio de las Doncellas de Simanca). La espada que lleva Ileda no es solamente el arma de acero de los soldados, sino también la pluma del escritor. Es más, Ileda les obliga tanto a su pretendiente, el escudero Birano, como al príncipe Beloribo a vestirse de mujer, después de haberles provocado la caída del pelo gracias a una fuente mágica. Nótese que, aunque la mayoría de los temas coinciden con los tópicos literarios de su época, nuestra dramaturga consiguió igualmente crear una obra única y diferente porque en ella se halla su vida personal. Además, intentó proporcionar un final moralizante según las indicaciones de

la escuela clásica, celebrando el amor puro y casto y la buena conducta, rechazando cualquier forma de corrupción.

Los Entreactos son cuatro en total, pero la acción de los dos de la *Tragedia* es distinta de los dos de la *Comedia*. Lo que tienen en común es que guardan una relación estrecha con la fábula de la *Tragicomedia*, porque en ellos se observa la prolongación del mundo caballeresco, aunque sea en clave caricaturesca. En los Entreactos de la *Tragedia* se lleva a cabo la parodia del amor cortés, protagonizado por figuras deformes e irreverentes. Los “galanes” son cuatro tuertos enamorados de tres Gracias mohosas, las «antigracias» por excelencia. El largo cortejo termina con una boda múltiple donde todos se casan con todas. Lo interesante es que las tres Gracias mohosas quieren elegir a sus esposos, independientemente de la opinión paterna. Es decir que, pese a lo grotesco y a la aparente estupidez, los personajes femeninos consiguen obtener lo que quieren, haciendo hincapié en el concepto de mujer valiente, autónoma y dueña de su destino. Recordemos que dichos Entreactos se editaron en 1994 (Doménech, González Santamera) y se pusieron en escena en el Festival de Almagro en 1997, porque habían resultado particularmente cautivadores a los ojos de la crítica, tanto en los contenidos como en el estilo. En los Entreactos de la *Comedia* se satiriza a la familia real, en concreto a Felipe III y a sus validos, mediante el mito de rey Midas. Otra vez, doña Feliciano supo tratar un tema delicado con listeza, logrando criticar a la cumbre de la sociedad de sus tiempos. Es más, esperó y deseó que el futuro soberano, don Felipe IV, no seguiría las huellas del padre, quizás tomando como referencia a la moral expuesta en la *Tragicomedia*, especialmente la historia de rey Midas relatada en los Entreactos.

A propósito de las fuentes literarias que inspiraron la redacción de la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, un gran avance en ese sentido se pudo dar gracias a otro importante hallazgo de la dra. Piedad Bolaños (2007a), quien encontró el testamento de don León Garavito en AHPS, en el que se detallan los libros que el matrimonio guardaba en su casa. Si, por un lado, nos hemos dado cuenta de que nuestra dramaturga no pudo consultar dicha biblioteca antes de 1619, por el otro, seguramente sacó inspiración de aquellos títulos que reflejaban la literatura que estaba de moda en la época. De hecho, hay tratados poéticos, libros de caballería, poesía, relaciones históricas del Nuevo Mundo y de las Indias, autores contemporáneos como Miguel de Cervantes. El valioso contenido del testamento de don Francisco resultó una pista fundamental para

hacerse una idea de las modas literarias y de las lecturas a las que Feliciano podía haber accedido. En efecto, analizando la *Tragicomedia*, es posible concluir que la autora conocía la literatura clásica, caballeresca, italiana, castellana y que sabía de botánica, de lugares exóticos y de ley –también gracias a su marido abogado. Nuestra dramaturga tenía una gran cultura que si, en parte, constituía la educación a la que las mujeres tenían acceso, por otra parte, sorprende a tal punto que, a veces, surgiría hasta la duda de que realmente la compusiera ella sola. De todas formas, de momento deseamos creer que salió íntegramente de su pluma, porque es cierto que fue una mujer fuera de lo común.

Los personajes que aparecen en la *Tragicomedia* son numerosos, demasiados, como para permitir una puesta en escena. Algunos recorren toda la obra, mientras que otros solamente aparecen en una de las dos partes. Muchos personajes resultan tipificados (damas, caballeros, poderosos, escuderos) y otros que se alejan de los modelos, debido a algunos rasgos personales. Por ejemplo, la princesa Belidiana no cumple con la imagen de la dama prototípica al ser egoísta, voluble y caprichosa. A doña Feliciano le gustó crear *alter ego* y jugar con las identidades: al igual que Clarisel y Beloribo se fingen los jardineros Criselo y Lisdanso, hay personajes que encarnan a personas pertenecientes al entorno real de la autora. Es así que Belidiana y Maya son los *alter ego* de Feliciano, Belerante de Diego García de la Torre, Rogerio de Cristóbal Ponce de Solís, la Reina de doña María Enríquez de Guzmán, Clarisel de don Francisco Garavito y Clarinda recuerda a la tía Leonor. Los protagonistas son las damas, los caballeros y los miembros de la realeza, mientras que los secundarios son los dioses y los semidioses, que a veces viven en paralelo situaciones parecidas a las de los protagonistas (la historia de amor entre Adonis y Venus) o bien actúan de *deus ex máquina* (Venus y Juno). Hay figuras mitológicas completamente inventadas, es el caso de los Cupidillos (los hijos de Venus y Adonis) y del sátiro Guasorapo. La antroponimia tiene que ver especialmente con el mundo literario y el mitológico y no con el de la sociedad aurisecular, ya que la acción se ubica en un lugar y en un tiempo lejanos, mítico. La elección de los nombres de los caballeros y de las damas testimonia la cultura caballeresca de doña Enríquez, por ejemplo, se llama Clarisel también el héroe del libro *Clarisel de las flores* por Jerónimo Jiménez de Urrea. La onomástica masculina está estrechamente relacionada con la guerra y la virtud, la femenina con la belleza. En

general, el nombre refleja la cualidades del personajes y la autora juega con la creación antroponímica, por ejemplo, el rey Belerante podría indicar “beligerante” por ser el personaje mayormente antagonista, Sinamber viene del árabe, Clarisel alude a la luz y a la pureza interior del príncipe, Ermila sugeriría al dios Hermes -el mensajero- porque la doncella se encarga de entregar cartas a los personajes y, finalmente, Maya, cuyo nombre remite a la ninfa de la primavera y de la vida que renace después del invierno. En suma, lo que emerge del estudio de la antroponimia de la *Tragicomedia* son aquellos dos elementos que caracterizan profundamente toda la obra: el conocimiento que doña Feliciano tenía bien de la literatura, bien de la mitología y su admirable capacidad creativa.

A la hora de estudiar la métrica de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* queda patente su complejidad también desde este punto de vista. La autora empleó una variedad bastante considerable de estrofas, tanto de arte mayor como de arte menor, dando prueba una vez más de su talento compositivo. El análisis métrico ha sugerido unas cuantas consideraciones y podemos decir que ella no se mantuvo completamente fiel al estilo clásico que defiende en su preceptiva. Por lo tanto, la “hibridez” de la obra se da aun a nivel métrico. En efecto, es llamativo que la estrofa más empleada sea la redondilla a detrimento del arte mayor. Una peculiaridad que se ha observado en la *Segunda parte...* es la presencia de unos versos insólitos, que hemos llamado “felicianos”. No son numerosos, pero lo suficiente como para despertar atención. La primera combinación se da entre un verso suelto y dos pareados; la segunda es 11+5, una tirada estrófica heterométrica con rima regular. Otra peculiaridad aparece en los Entreactos, ya que el primero de la *Segunda parte...* es en verso y no en prosa. En él resulta la misma variedad estrofica que en la *Tragicomedia* y predomina el arte menor también en este caso. En general, hay una gran variedad de rimas, sin embargo, resulta curioso que una defensora del arte clásico y refinado como ella era, al final hubiese dejado tanto espacio a la métrica popular de arte menor. Es más, empleó rimas que reflejaban más las modas de su época que el cánón clásico (la redondilla, la octava real, el romance, la silva, el terceto, el cuarteto...). La explicación que hemos dado con el fin de justificar la incongruencia entre lo que Feliciano declaró en su preceptiva y lo que compuso tiene que ver, seguramente, con su espíritu experimentador, pero también con lo que veía acontecer en el teatro de su época o bien

que leía. En efecto, en la *Tragicomedia*, la carencia de vacíos escénicos, el intento de no aburrir demasiado al público mediante la inserción de los entreactos y la presencia constante de un personaje en escena y las formas métricas reflejan la dramaturgia de aquellos años.

Desde el punto de vista estilístico la *Tragedia* ofrece mayor material retórico por ser más larga que la *Comedia*. Además, en la *Primera parte...* predomina el *pathos* y se plantean los conflictos que verán su desenlace en la *Segunda parte...* Por consiguiente, la menor conflictividad de esta última parece que no exigió la misma “fuerza” retórica y expresiva que se aprecia en la *Tragedia*. Lo que se mantiene igual en ambas partes es la tipología de los recursos utilizados que producen unas cuantas dificultades de comprensión a la hora de acercarse al texto. Sabemos que el público al que se destinó la *Tragicomedia* era selecto y de una cierta elevación cultural. Por algunos aspectos se podría decir que Feliciano tuviera una predilección por el estilo gongorino. Abundan la aliteración, la paronomasia, el hipérbaton, la anáfora, los cultismos, las metáforas y las continuas referencias a la mitología, a la historia y a la botánica. A nuestra dramaturga le encantaban los juegos de erudición, que culminan con el “Gótico Cartel” que encontramos a principios de la *Comedia*, compuesto con el nombre de pila del segundo marido y cuando se desvela que él y el príncipe Clarisel coinciden. La voluminosa cantidad de recursos retóricos le dan a la obra un carácter también auditivo, porque, indudablemente, la autora desearía que se representara algún día. El lirismo predomina, porque doña Feliciano procuró exorcizar sus penas, buscando reparo en la literatura. Al igual que el arte barroco representaba una vía de escape del desasosiego que los cambios de las últimas décadas del siglo XVI habían provocado en la población, Feliciano Enríquez de Guzmán evadió, gracias al ingenio literario, del dolor y de las congojas que había estado viviendo hasta la unión con don Francisco de León Garavito.

En mérito al éxito y a la difusión que la obra guzmaniana tuvo, hemos podido concluir que se dio a conocer a partir de la segunda mitad del siglo XVII, cuando empezaron a aparecer en las bibliotecas privadas algunas copias. Antonio de Solís es, sin duda, el nombre que destaca mayormente, aunque, en general, los “aficionados” de la *Tragicomedia* resultan ser todos hombres de letras importantes de los siglos XVIII, XIX y XX. Lástimadamente, parece que la pieza nunca se representó y que habría que esperar casi cuatrocientos años para que una compañía de teatro llevara a las tablas los

versos de doña Feliciano. Con alegría y simpatía, hemos comprobado que la crítica ha estado ocupándose mucho de Feliciano en las últimas décadas, aportando documentación muy relevante al respecto, con el objetivo de redescubrir a esta increíble dramaturga. Recientemente, Feliciano Enríquez se ha visto protagonista también de celebraciones nacionales en honor de la autoría femenina y parte del *corpus* de autoras imprescindibles del panorama literario aurisecular. Este largo viaje literario e de investigación termina hoy con la conclusión del presente trabajo, que ha sido animado por la profunda voluntad de rescatar a una figura sorprendente, luchadora y rebelde. Era urgente recuperar integralmente su voz única e injustamente acallada durante muchísimo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRA DE DOÑA FELICIANA ENRÍQUEZ DE GUZMÁN

- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano (1624a): *Tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Primera y segunda parte, con diez coros y cuatro Entreactos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a doña Carlota Enriquez y a doña Madalena de Guzmán sus hermanas, Monjas en Santa Ynés de Sevilla*, Coimbra: Iacome Carvalho. (Solo se publica la primera parte.)
- (1624b): *Segunda parte de la tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a don Lorenço de Ribera Garavito*. Lisboa: Pedro Crasbeek.
- (1627): *Tragicomedia. Los Jardines y Campos Sabeos. Primera y segunda parte, con diez Coros y quatro Entreactos. Por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a doña Carlota Enriquez y a doña Madalena de Guzmán sus hermanas, Monjas en Santa Ynés de Sevilla*. Lisboa: Gerardo de la Viña. (Solo se publica la primera parte.)
- (1624c): *Segunda parte de la tragicomedia los Jardines y Campos Sabeos. Compuesta por doña Feliciano Enriquez de Guzmán. Dedicada a don Lorenço de Ribera Garavito*. Lisboa: Pedro Crasbeek.
- (2012): «A los lectores» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Villegas de la Torre, Esther (ed.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019].
- (2013): «Prólogo» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Villegas de la Torre, Esther (ed.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019].
- (2014): *Entreactos de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* [en línea]. Rodríguez Ibarra, Gema; Vélez-Sainz, Julio (eds.) <<http://betawebs.net/corpus-feliciana-enriquez/>> [25/08/2020].
- (2015): «Carta Ejecutoria» [en línea]. *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Rouane Soupault, Isabelle; Rabaté, Philippe (eds.). <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [24/02/2019].

2. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (2004): «Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro: metáfora y alegoría como mecanismos de traslación». *Edad de oro*, N° 23.
- ALONSO REY, María Dolores (2013): «El árbol en los libros de emblemas españoles». *VIII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática*, págs.117-125. Madrid: Turpin Editores / Sociedad Española de Emblemática, Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación.
- ALONSO, Dámaso (1950): «La lengua poética de Góngora (Parte primera)». *Anejo XX de la Revista de Filología Española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen (2004): «Mujeres lectoras en el siglo XVII en Sevilla». *Historia. Instituciones. Documentos*. N° 31.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (1996): «Tragedia, comedia y tragicomedia desde la preceptiva dramática: para una poética de los géneros en los siglos de oro». *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII*, vol. II, Granja, Agustín de la; Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), págs. 7-19. Granada: Universidad de Granada.
- (2004): «Hacia una poética de los géneros dramáticos en los Siglos de Oro». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 149-227. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- ANTONUCCI, Fausta (2006): «Métrica, espacio dramático y estructura de la comedia. El caso de "Cada uno para sí"». *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, Gorsse, Odette; Serralta, Frédéric (coord.), págs. 1-13. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- (2010): «La segmentación métrica, estado actual de la cuestión». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N° 4, págs. 77-97.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (1987): «Observaciones provisionales sobre la edición y anotación de textos del Siglo de Oro». *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos*

- del Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio; Cañedo Fernández, Jesús (coord.), págs. 339-355. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (1990): «Edición crítica y anotación filológica en textos del Siglo de Oro. Notas muy sueltas». *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio; Cañedo Fernández, Jesús (coord.), págs. 563-586. Madrid: Castalia.
- BARANDA LETURIO, Nieves (2003-2004): «Mujeres y escritura en el Siglo de Oro. Una relación inestable». *Litterae: Cuadernos de cultura escrita*. Año III-IV N° 3-4, págs. 61-83.
- (2005): «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)». *Península: revista de estudios ibéricos*, N° 2, págs. 219-236.
- (2013): Las escritoras en el siglo XVII [en línea]. Bieses. Bibliografía de Escritoras Españolas.
https://www.bieses.net/wpcontent/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf
 [17/08/2020]
- BARBEITO CARNEIRO, María Isabel (1997): «¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?». *Cuadernos de historia moderna*, N° 19, págs. 183-196.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [en línea]. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivedeneyra. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/catalogo-bibliografico-y-biografico-del-teatro-antiguo-espanol-desde-sus-origenes-hasta-mediados-del-siglo-xviii--0/html/>> [17/08/2020].
- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*. Álvarez, María Consuelo; Iglesias, Rosa María (eds.). Madrid: Editora Nacional.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2006a): «Roque de Figueroa y el ‘cuarto’ Coliseo sevillano (1631-32)». *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, IX, págs. 9-38.
- (2006b): «Anales del teatro sevillano: Juan Jerónimo Valenciano y su repertorio teatral (1624-25)». *El Siglo de Oro en escena*. Homenaje a Marc Vitse, págs. 77-

94. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia.
- (2007a): «Doña Feliciana y sus fuentes literarias: examen de la biblioteca de don Francisco de León Garavito». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, Nº 1, págs. 1-28.
- (2007b): «Reescribiendo los anales del teatro sevillano. Felipe IV y la temporada teatral de 1623-24». *Homenaje al profesor Klaus Wagner: geh hin und lerne*, Bolaños Donoso, Piedad; Domínguez Guzmán, Aurora; Reyes Peña, Mercedes de los (coord.), vol. 2, págs. 471-490. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2008a): «Luis de Belmonte Bermúdez y el ‘tercer’ Coliseo sevillano (1620-1631)». *Cervantes y su tiempo. Lectura y signo*. Anejo I. Ed. a cargo de Matas Caballero, Juan y Balcells Doménech, José María, págs. 291-340. León, Secretariado de Publicaciones.
- (2008b): «Las Gracias mohosas de Feliciana Enríquez de Guzmán» [en línea]. *XXXI Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro* / dirección Emilio Hernández. Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro. <<http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/festival-internacional-de-teatro-clasico-31-2008-almagro-91212>> [17/08/2020].
- (2012): *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569- 1644)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2014): «Espacio dramático en la “tragedia” Los jardines y campos sabeos, de Feliciana Enríquez de Guzmán». *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Sáez Raposo, Francisco (coord.), págs. 115-138. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- (2016): «Un nuevo documento sobre la dramaturga y poetisa Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1644)» [en línea]. Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla. <<http://fondoantigo.blogspot.com/2016/03/un-nuevo-documento-sobre-la-dramaturga.html>> [17/08/2020].
- BONNEVILLE, Henry (1972): «Sobre la poesía en Sevilla en el Siglo de Oro» [en línea]. *Archivo Hispalense*, Nº LV, traducción al cuidado de Begoña López Bueno, págs. 79-112. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs18k0>> [25/09/2020].

- BUEZO, Catalina (2008): «III. Entremés». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 70-81. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- CABAÑAS, Pablo (1948): *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CALÍMACO (1999): *Himnos y epigramas*. Redondo, Jordi (ed.), pág. 40. Madrid: Akal.
- CALVINO, Italo (2019): *Il barone rampante*. Milano: Oscar Mondadori Libri.
- CALVO POYATO, José (1987): «Un proceso a impresores y libreros en la Sevilla del Barroco», *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, LXX. 215, págs. 61-76.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2012): «Corte y academias literarias en la España de Felipe V» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 35, págs. 5-26. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4102891>> [23/11/2020].
- CARMONA TIERNO, Juan Manuel (2013): «Acrósticos, laberintos, lipogramas y otros artificios formalistas en la literatura de los Siglos de Oro». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Mata Induráin, Carlos; Sáez, Adrián; Zúñiga Lacruz, Ana (eds.), “Festina Lente”. Pamplona: Universidad de Navarra.
- (2014): «Piedad Bolaños Donoso, Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)». *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, vol. 2, N° 2.
- CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín (1792): *Refranes y modos de hablar castellanos...* [en línea]. Madrid: Imprenta Real. Biblioteca Digital Hispánica. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000090845&page=1>> [17/08/2020].
- CARREIRA VÉREZ, Antonio (2010): «La especificidad del lenguaje gongorino». *Bulletin Hispanique*, vol. 112, N° 1, págs. 89-112.
- CASTRO, Adolfo de (1846): *El Conde Duque de Olivares y el Rey Felipe IV* [en línea]. Cádiz: Imprenta, Librería y Litografía de la Revista Médica. Biblioteca Virtual Andalucía. <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1001412>> [17/08/2020].
- CÁTEDRA, Pedro; ROJO VEGA, Anastasio (2004): *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*. Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

- CEBRIÁN GARCÍA, José (1988): *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro: el Adonis de Juan de la Cueva en su contexto*. Barcelona: PPU.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de (1978): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Capítulo XVIII. Murillo, Luis Andrés (ed.). Madrid: Castalia.
- (2014): *La Galatea*. Montero, Juan (ed.); Escobar Borrego, Francisco Javier; Gherardi, Flavia (collab.); Real Academia Española. Madrid: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores.
- CESC ESTEVE, Mestre (2004): «Tragedia y poética en el siglo XVI». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 13-45. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- CHEVALIER, Maxime (1976): *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner.
- CISNEROS ESTUPIÑAN, Mireya (1996): «Aspectos históricos-pragmáticos del voseo» [en línea]. *Thesaurus*, tomo LI, n° 1. <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/51/th_51_001_035_0.pdf> [22/02/2020].
- CODURAS BRUNA, María (2015): *Por el nombre se conoce al hombre. Estudios de antroponimia caballeresca*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- COLLANTES DE TERÁN DE LA HERA, María José (1996): «El delito de adulterio en el derecho general de Castilla» [en línea]. *Anuario de historia del derecho español*, N° 66, págs. 201-228. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134673>> [22/02/2020]
- CONDE PARRADO, Pedro; ROSA CUBO, Cristina de la (2006): «Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: la tragicomedia de los jardines y campos sabeos de Feliciano Enríquez de Guzmán ». *Ecos silenciados: la mujer en la literatura española: siglos XII al XVIII*, Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs. 253-262. Segovia: Instituto de la Lengua- Junta de Castilla y León.
- CONTI, Natale (1988): *Mitología*. Iglesias Montiel, Rosa María; Álvarez Morán, María Consuelo (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
- CORREAS, Gonzalo (1906): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras formulas comunes de la lengua castellana* [en línea]. Madrid: Rates.

- <<https://archive.org/details/vocabularioderef00corruoft/page/n4/mode/2up>>
[22/02/2020].
- COUDERC, Christophe (2020): «Sociabilidad y solidaridad profesional en el paratexto teatral». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Arellano, Ignacio; Zafra, Rafael (eds.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt am Main: Vervuert.
- CÓZAR SIEVERT, Rafael de (1988): «Literatura en imágenes: el caligrama» [en línea]. *El Ciervo*, Año 37, N° 449/450 págs. 21-24.
<<https://www.jstor.org/stable/40815301>> [22/04/2020].
- (1991): *Poesía e imagen: formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El carro de la nieve.
- CRUICKSHANK, Don (2015): *Las comedias sueltas: una introducción* [en línea]. <<https://comediassueltasusa.com/es/essays/comedias-sueltas-by-d-w-cruickshank/>> [17/08/2020].
- DELGADO CASADO, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles: (Siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco Libros.
- DESLANDES, Venâncio Augusto (1881): *Documentos para a historia da typographia portuguesa nos séculos XVI e XVII* [en línea]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Biblioteca Nacional Digital. <<https://purl.pt/280>> [17/08/2020].
- DIAS, João José Alves (1996): *Pedro Craesbeeck. Uma dinastia de impressores em Portugal. Elementos para o seu estudo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas.
- (2006): «Em torno de Gerardo da Vinha, um impressor na Lisboa de Seiscentos» [en línea]. *Revista Iberoamericana de Historia*, N° 1, págs. 52-65.
<<http://www.laiesken.net/historia/>> [17/08/2020].
- DÍEZ BORQUE, José María (1985): «Corrales, espectáculos y público sevillano» [en línea]. *Criticón*, N° 31, págs. 153-163.
<<https://journals.openedition.org/criticon/>> [17/08/2020].

- (2015): «Libros de teatro en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español: de la representación a la lectura». *Bulletin of Spanish Studies*, vol. XCII, N°. 8-10, págs. 167-188.
- DOLFI, Laura (2002): «Luis de Góngora: un “Arte nuevo de hacer comedias” diferente» [en línea]. *Calíope*, vol. 8, N° 1, págs. 37-54. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/luis-de-gongora-un-arte-nuevo-de-hacer-comedias-diferente—0/html/240ea099-e1d1-4e74-b71b-a89ede39f9c5_5.html#I_0_> [24/03/2020].
- DOMÉNECH RICO, Fernando (1996): *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, vol. I: Siglos XVII-XVIII-XIX. Hormigón, Juan Antonio (dir.), págs. 391-399; 445-456. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- (1998): «Feliciano Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca». *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*. Reyes Peña, Mercedes de los (ed.), págs. 97-124. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- (2003): «El teatro escrito por mujeres». *Historia del teatro español. Tercera Parte. Siglo XVII*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 1243-1258. Madrid: Gredos.
- DOMÉNECH RICO, Fernando; GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad (eds.) (1994): «Feliciano Enríquez de Guzmán». *María de Zayas, Feliciano Enríquez de Guzmán, Leonor de la cueva. Teatro de mujeres del Barroco*, págs. 185-217. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- DOMÍNGUEZ BÚRDALOS, José; SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2010): «El dogma de la Inmaculada CONCEPCIÓN como arma de CONFRONTACIÓN territorial en la Sevilla del siglo XVII». *RILCE: Revista de filología hispánica*, 26.2, págs. 303-324
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2002): *Métrica de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro Estudios Cervantinos.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora (1992): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII: (catálogo y análisis de su producción), 1601-1650*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2013): «La violencia jocosa» [en línea]. *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, Arellano Ayuso, Ignacio;

- Martínez Berbel, Juan Antonio (coord.), págs. 57-72. New York: IDEA/IGAS. <<https://hdl.handle.net/10171/35999>> [10/09/2020].
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1986): *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DOUGHERTY, Deborah (2000): «La autocreación en la obra de Ana Caro Mallén y Feliciano Enríquez Guzmán, dramatisas del siglo de oro». *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico*. Granados Palomares, Vicente (coord.), págs. 109-114. Madrid: UNED.
- ELVIRA, Javier (1987): «Enclisis pronominal y posición del verbo en español antiguo» [en línea]. *Epos. Revista de filología*. N° 3, págs. 63-79. <<http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/9492>> [17/08/2020].
- ENRÍQUEZ DE GUZMÁN, Feliciano; CARO MALLÉN, Ana; SOR MARCELA DE SAN FÉLIX (2016): *Women Playwrights of Early Modern Spain*. Romero-Díaz, Nieves; Vollendorf, Lisa (eds.). Toronto: Medieval and Renaissance texts and studies.
- ESPEJO, Carmen; BAENA, Francisco (2016): «El impresor sevillano Juan de Cabrera (1623-1631): la producción de relaciones seriadas en España durante el siglo XVII» [en línea]. *Communication & Society*, vol. 29 (4), págs. 203-217. <<https://doi.org/10.15581/003.29.4.203-218>> [17/08/2020].
- ESPÉS COSCULLUELA, María Asunción (2019): *La subversión del género en los entreactos de la Tragicomedia de los jardines y campos sabeos (1624) de Feliciano Enríquez de Guzmán* [en línea]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. [Trabajo Fin de Máster dirigido por María Carmen Marín Pina]. <<https://core.ac.uk/download/pdf/289999980.pdf>> [17/08/2020].
- ETXABE DÍAZ, Regino (2011): *Diccionario de refranes comentado*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- FERNÁNDEZ MARCANÉ, Leonardo (1973): *El teatro de Tirso de Molina: Estudio de onomatología*. Madrid: Playor.
- FERRER VALLS, Teresa (1995): «La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII» [en línea]. *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, Mattalía, Sonia; Aleza, Milagros (eds.), págs. 91-108. Valencia: Universitat de València. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/dramaturgas.pdf>> [17/08/2020].

- (1998): «Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral» [en línea]. *Actas del Seminario La presencia de la mujer en el teatro barroco español. Almagro 23 y 24 de julio de 1997*, Reyes Peña, María de los (ed.), págs. 11-32. Sevilla: Junta de Andalucía-Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf>> [17/08/2020].
- (2006): «Decir entre versos: Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro» [en línea]. *Ecos Silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Gil-Albarellos, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (eds.), págs. 213-41. Segovia: Instituto de la Lengua-Junta de Castilla y León. <<https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/Decir%20entre%20versos.pdf>> [17/08/2020].
- FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles (2006): «Las mujeres en la España del Siglo de Oro, entre la realidad y la ficción». *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs. 139-163. Segovia: Instituto de la Lengua-Junta de Castilla y León.
- GALBARRO GARCÍA, Jaime (2008): «Hacia una catalogación de las más importantes retóricas españolas del siglo XVI. Tradiciones, modelos y tendencias». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 75-108. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1982): «El "patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español» [en línea]. *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, págs. 573-588. Salamanca. Universidad de Salamanca. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc573c9>> [17/08/2020].
- GARCÍA GARCÍA, Bernardo José (1999): *El ocio en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Akal.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2000): *Autoras y actrices en la historia del teatro español*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario (1994): «Notas a “La lengua poética de Góngora”, de Dámaso Alonso» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, págs. 201-222. Universidad de Extremadura: Servicio de Publicaciones.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58815>> [17/08/2020].
- (1995a): «La construcción comparativa en la lengua de Góngora» [en línea]. *Epos. Revista de filología*. N° 11, págs. 165-175.
<<https://doi.org/10.5944/epos.11.1995.9922>> [17/08/2020].
- (1995b): «El cultismo sintáctico en Cervantes» [en línea], *Annali Istituto Universitario Orientale Napolitano, Sezione Romanza*, XXXVII, 2, págs. 97-122. Napoli: Società Editrice Intercontinentale Gallo.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_II.htm> [17/08/2020].
- GARCÍA-REIDY, Alejandro; VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón; VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2021): «Una nueva edición (¿princeps?) de *El castigo sin venganza*» [en línea]. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII, págs. 270-329.
<<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.414>> [05/02/2021].
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1985): «Esto sí que es negociar e *El melancólico* de Tirso de Molina dependencia estructural y cronológica» [en línea]. *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 1, N° 1, págs. 83-90.
<<https://hdl.handle.net/10171/3130>> [17/08/2020].
- GIES THATCHER, David (1977): «Algunos datos para la biografía de Agustín Durán» [en línea]. *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Lopez, François; Pérez, Joseph; Salomon, Noël; Chevalier, Maxime (coord.), págs. 433-439. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz0558>> [01/08/2020]
- GONÇALVES, José Jorge David de Freitas (2010): *A imprensa em Coimbra no século XVII* [en línea]. Lisboa: Universidade Nova. [Tesis doctoral dirigida por João José Alves Dias]. <<https://run.unl.pt/handle/10362/10106>> [17/08/2020].
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de (2015): *Teatro completo*. Dolfi, Laura (ed.). Madrid: Cátedra.

- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (2012): «¿Qué partes ha de tener una perfecta mujer? El canon de la belleza femenina en el Siglo de Oro». *Studi di letteratura ispano-americana*, N° 45, págs. 7-34.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (1991): «El lujo y la ociosidad durante la privanza de Olivares. Bartolomé Jiménez Patón y la polémica sobre el guardainfante y las guedejas» [en línea]. *Criticón*, N° 53, págs. 71-96. <https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/053/053_071.pdf> [18/09/2020].
- GRAÑA CID, María del Mar (1994): *Las sabias mujeres. Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, vol. 1 (siglos III-XVI). Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- GRIMAL, Pierre (1984): *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GUSMÃO C. AROUCA, João Frederico de (2001): *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVII (D-L)*, vol. 2 [en línea]. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal. <<https://purl.pt/23759>> [17/08/2020].
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín (1888): *Noticia de las Academias Literarias, Artísticas y Científicas de los siglos XVII y XVIII* [en línea]. Sevilla: Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/AMont14236/page/n13/mode/2up>> [21/09/2020].
- HERMENEGILDO, Alfredo; SERRANO DEZA, Ricardo (2010): «La segmentación teatral en los Siglos de Oro. Unas palabras introductorias». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N° 4, págs. 9-18.
- HERNÁNDEZ, Emilio (1997): «Las Gracias mohosas. Feliciano Enríquez de Guzmán» [en línea]. *XX Festival de Teatro Clásico de Almagro* / dirección Luciano García Lorenzo, Almagro (Ciudad Real): Festival de Almagro. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/festival-de-teatro-clasico-de-almagro-20-anos--0/>> [17/08/2020].
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (2004): «Defensa de la retórica barroca». *Edad de oro*, N° 23.
- HERNÁNDEZ LÁZARO, Antonio (2014): «Sevilla y las cruces de Calatrava (9: recogimiento claustral y penitencia exaltada, buscando el cielo)» [en línea]. *Sevilla para iniciados. Un acercamiento a los misterios, a la historia y a la*

forma de ser de la ciudad hispalense y su ámbito de influencia.
<<http://sevillaparainiciados.blogspot.com/2014/08/sevilla-y-las-cruces-de-calatrava-9.html>> [17/08/2020].

HORACIO FLACO, Quinto (1805): *Arte poética o Epístola a los Pisones* [en línea]. Reproducción digital a partir de la edición de Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV, vv. 333-334. Madrid: Imprenta Real.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc00009>> [17/08/2020].

HOROZCO, Sebastián de (2005): *Teatro universal de proverbios*. Alonso Hernández, José Luis (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.

HUERTA CALVO, Javier (2008): «Presentación». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.). Madrid: Iberoamericana; Franckfurt: Vervuert.

HUERTA CALVO, Javier; URZÁIZ TORTAJADA, Héctor (2002): *Diccionario de personajes de Calderón*. Madrid: Editorial Pliegos.

JUNG, Ursula (2000): «Autoras barrocas de la Península Ibérica: Producción literaria femenina entre clausura, certamen poético y “mercado”» [en línea]. *Notas: Reseñas iberoamericanas. Literatura, sociedad, historia*, vol. 7, N° 2 (20) págs. 2-16. <<https://www.jstor.org/stable/43117105>> [17/08/2020].

— (2002): «Weibliche Autorenschaft im spanischen Barock: Selbstinszenierung als das Andere bei María de Zayas und Feliciana Enríquez de Guzmán». *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Boenke, Micaela; Schabert, Ina, págs. 237-261. Wiesbaden: Harrassowitz.

— (2003): «Feliciana Enríquez de Guzmán's entreactos. Groteske Körperkomik im spanischen Barock» [en línea]. *Der komische Körper. Szenen - Figuren - Formen*. Erdmann, Eva (ed.). págs. 255-261. Bielefeld: Transcript Verlag.
<<https://doi.org/10.14361/9783839401644-035>> [12/08/2020]

LACADENA Y CALERO, Esther (1988): «El discurso oral en las academias del Siglo de Oro» [en línea]. *Criticón*, N° 41, págs. 87-102.
<https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/041/041_089.pdf> [17/08/2020].

LACARRA, María Eugenia (1995): «Representaciones de mujeres en la literatura española de la Edad Media (escrita en castellano)». *Breve historia feminista de la*

- literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2. Zavala, Iris M. (ed.); Bergmann, Emilie L. (coaut.), págs. 21-68. Barcelona: Anthropos.
- LAPESA MELGAR, Rafael (2000): «Lenguaje y estilo de Calderón». *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier (coord.), vol. 1, págs. 223-289. Madrid: Istmo.
- LARA GARRIDO, José (1995): «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español». *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Añón Feliú, Carmen (coord.), págs.187-226. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Editorial Complutense.
- (1997): *Del Siglo de Oro (métedos y elecciones)*. Madrid: Universidad Europea CEES Ediciones.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, Ángel (1871): «Enriquez de Guzmán (Doña Feliciana)» [en línea]. *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, págs. 230-232. Fondo Antigo de la Universidad de Murcia.<<http://hdl.handle.net/11169/7333>> [19/08/2020].
- LEÓN GARAVITO, Francisco de (1625): *Información en derecho por la purissima y limpissima Concepción de la siempre Virgen María... En dedición de la hazaña de las donzellas de Simancas, a la Real ciudad de León* [en línea]. Sevilla: Francisco de Lyra. Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/A1150851/mode/2up>> [19/08/2020].
- (1628): *Arbitrio del desempeño de Su Magestad y conservación y aumento de la grandeza de su Monarquía de España* [en línea]. Sevilla: Simón Fajardo. Fondo Antigo de la Universidad de Sevilla. <<https://archive.org/details/A11006012>> [19/08/2020].
- LOBATO LÓPEZ, María Luisa (1987): «Un código de teatro desconocido del siglo XVII. Edición de la mojiganga "La pandera" de Calderón» [en línea]. *Criticón*, N° 37, págs. 169-201. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129717>> [19/08/2020].
- LOBO LASO DE LA VEGA, Gabriel (2019): *Varones y hombres doctos, eminentes e insignes en letras*. Heredia Mantis, María (ed.). Huelva: Etiópicas. Revista de las letras renacentistas. Universidad de Huelva.

- LOFF, Maria Isabel (1967): *Impressores, editores e livreiros no século XVII em Lisboa*. Arquivo de bibliografia portuguesa. Coimbra: Atlantida.
- LOPE DE VEGA Y CARPIO, Félix (2007): *Laurel de Apolo*. Carreño, Antonio (ed.). Madrid: Cátedra.
- (2016): *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Pedraza Jiménez, Felipe; Conde Parrado, Pedro (eds.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2000): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- (2008): «Retóricas y canon poético en el siglo XVIII: los ecos de un disenso». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 49-72. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano (2014): «Academias literarias en Sevilla: 1665, 1666 y 1667». *Etiópicas*, N° 10, págs. 151-188.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596): *Philosophía antigua poética* [en línea]. Madrid: Thomas Iunti. <http://eva.fhuce.edu.uy/pluginfile.php/10004/mod_resource/content/0/LOPEZ-PINCIANO-Filosofia-antigua-poetica.pdf> [15/04/2019].
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2006): «Los libros de emblemas y la imprenta» [en línea]. *Lectura y signo: revista de Literatura*, N° 1, págs. 177-199. <<http://hdl.handle.net/2183/12188>> [19/08/2020].
- LÓPEZ-SALAZAR CODES, Ana Isabel (2010): *Inquisición Portuguesa y Monarquía Hispánica en tiempos del perdón general de 1605* [en línea]. Évora: Publicações do Cidehus, Edições Colibri. <<http://books.openedition.org/cidehus/2451>> [19/08/2020].
- (2011): *Inquisición y política: el gobierno del Santo Oficio en el Portugal de los Austrias (1578-1653)*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa.
- LUCANO, Marco Anneo (1996): *Farsalia*. Mariner Bigorra, Sebastián (ed.). Madrid: Alianza.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999): «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos» [en línea]. Otra ed.: *Edad de oro*, tomo 23 (2002), págs. 9-60.

- Madrid: Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3s1>> [25/05/2020].
- LUNA, Lola (1993): «Las lectoras y la historia literaria». *La voz del silencio*, Segura Graíño, Cristina (ed. lit.), vol. 2, págs. 75-96. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna.
- (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de una Mujer*. Barcelona: Anthropos.
- MAILLARD ÁLVAREZ, Natalia; RUEDA RAMÍREZ, Pedro José (2008): «Sevilla en el mercado tipográfico (siglos XV-XVIII): de papeles y relaciones» [en línea]. *Relaciones de sucesos en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. Exposición organizada por la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación*. Espejo-Cala, Carmen; Peñalver Gómez, Eduardo; Rodríguez Brito, María Dolores (coord.), págs. 13-25. Sevilla: Biblioteca de la Universidad de Sevilla. <<https://hdl.handle.net/11441/74073>> [22/05/2019].
- MALDONADO GONZÁLEZ, María Concepción (ed.); MILLÁN MORAL, Ascensión (coord.) (2006). *Diccionario Latín*. Madrid: SM.
- MARÍN PINA, María Carmen (2015): «Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías». *Perspective on early modern women in Iberia and the Americas: studies in law, society, art and literature in honor of Anne J. Cruz*, en Martín, Adrienne; Quintero, María Cristina (eds.), págs. 596-614. Nueva York: Escribana Books.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2007): *Entre el Renacimiento y el Barroco: Pedro de la Sierra y su obra*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- MAYORAL RAMÍREZ, José Antonio (1994): *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- MAZZUCATO, Tiziana (2004): «Teoría de la puesta en escena y de la representación teatral. (Entre 1545 y 1630)». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 99-147. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- MCVAY, Ted (1999): «The use of mythology in Feliciano Enríquez de Guzmán's Tragicomedia de los jardines y campos sabeos». *Engendering the early modern*

- stage. Women playwrights in the Spanish Empire*, Hegstrom, Valerie.; Williamsen, Amy (eds.), págs. 139-150. New Orleans: University Press of the South.
- MENA, José María de (2008): *Tradiciones y leyendas sevillanas*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1908): *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* [en línea]. Madrid, Librería Victoriano Suárez. <<https://wpd.ugr.es/~agamizv/wp-content/uploads/Menendez-Y-Pelayo-Marcelino-Las-Cien-Mejores-Poesias-liricas-De-La-Lengua-Castellana-1910.pdf>> [19/08/2020].
- MEDINA ARJONA, Encarnación; GÓMEZ MORENO, Paz (2015): *Escritura y vida cotidiana de las mujeres de los siglos XVI y XVII (contexto mediterráneo)*. Sevilla: Alfar.
- MEDINA MORALES, Francisca (2002): «Sociolingüística histórica y sociolingüística de campoenfrentamiento de dos posturas metodológicas». *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Echenique Elizondo, María Teresa; Sánchez Méndez, Juan Pedro (coord.). Madrid: Gredos.
- MIRANDA HIDALGO, Benedicta (1994): «La norma de los clíticos en las gramáticas de los siglos XVI y XVII» [en línea]. *Anuario de estudios filológicos*, vol. 17, págs.351-368.<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58826>> [11/04/2019].
- MOLL, Jaime (1974): «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla» [en línea]. *Boletín de la Real Academia Española*, Nº 54, págs. 97-103. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/diez-aos-sin-licencias-para-imprimir-comedias-y-novelas-en-los-reinos-de-castilla-16251634-0/html/0213242e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_> [19/08/2020].
- (1979): «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro» [en línea]. Otra ed.: *Separata de: Boletín de la Real Academia Española (tomo 59, cuaderno)*, págs. 49-107. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvd7c6>> [19/08/2020].
- MONTOTO DE SEDAS, Santiago (1915): *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Estudio leído en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, el día 14 de diciembre de 1914*. Sevilla: Diputación Provincial.

- (1917): *Noticias de un certamen poético del siglo XVII celebrado en Sevilla en honra de la Concepción*. Sevilla: Imprenta La Exposición.
- MORGADO, Alonso de (1587): *Historia de Sevilla* [en línea]. Sevilla: en la imprenta de Andrea Pescioni y Iuan de León. Biblioteca Virtual de Andalucía <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=8482>> [19/06/2019].
- MORLEY, Sylvanus Griswold; TYLER, Richard W. (1961): *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega: estudio de onomatología*. Vol. 1-2. Valencia: Castalia.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2018): *Del manuscrito al impreso, en Estudios de literatura del Siglo de Oro*. Torino: Università degli Studi di Torino.
- NEWELS, Margarete (1974): *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro: investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books.
- OLEZA, Joan (1994): «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias». *Del horror a la risa : los géneros dramáticos clásicos: homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Arellano Ayuso, Ignacio; García Ruiz, Víctor (coord.), págs. 235-250. Kassel: Reichenberger.
- OSUNA, Inmaculada (2008): «Las justas poéticas en la primera mitad del siglo XVII». *El canon poético en el siglo XVII. (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, López Bueno, Begoña (ed.), págs. 257-295*. Sevilla: Universidad de Sevilla / Grupo PASO.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio (1993): «La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica» [en línea]. *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, García Martín, Manuel (coord.), vol. 1, págs. 37-58. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=909069>> [19/05/2020].
- PAZ RESCALA, Laura (2017): *Edición y estudio del aparato paratextual de la Miscélanea Austral de don Diego Dávalos y Figueroa*. Sevilla: Universidad de Sevilla [Trabajo Fin de Máster].

- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo (2019): *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII. 1601-1700* [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla [Tesis doctoral dirigida por Juan Montero]. <<https://hdl.handle.net/11441/89775>> [19/06/2020].
- PEPE SARNO, Inoria (1996): «El Ejemplar poético de Juan de la Cueva entre intertextualidad y interdiscursividad» [en línea]. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, Arellano Ayuso, Ignacio; Pinillos Salvador, Carmen; Vitse, Marc; Serralta, Frédéric (coord.), Vol. 1, págs. 425-434. Pamplona: Universidad de Navarra.<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=761348>> [19/06/2020].
- PÉREZ, Louis C. (1988): *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*. Valencia: Albatros Hispanófila.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Andrea Mariel (2013): *Literatura española en la Nueva España: cinco catálogos sevillanos de la década de 1680* [en línea]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Trabajo Fin de Máster dirigido por Víctor Infantes de Miguel]. <<https://eprints.ucm.es/23788/>> [15/07/2020].
- PIQUERAS FLORES, Manuel; TRAPANESE, Elena (2020): «Un lugar para la sociabilidad literaria: Sor Juana, Salas Barbadillo y otras casas de placer». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- POZZOLI, Girolamo (1809): *Dizionario d' ogni mitologia e antichità*, vol.1 [en línea]. <https://archive.org/details/bub_gb_hht2TY9xNM0C/page/n8> [25/05/2019].
- PROFETI, Maria Grazia (1993): «Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro». *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 2. Zavala, Iris M. (ed.); Bergmann, Emilie L. (coaut.), págs. 235-284. Barcelona: Anthropos.
- (2007): «María Reina Ruiz. Monstruos, mujer y teatro en el barroco». *BHS. Reviews of Books*.
- (2013): «Piedad Bolaños Donoso. Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)». *Rassegna iberistica*, N° 98.
- RAMORINO, Felice (1995): *Mitologia classica illustrata*. Milano: Hoepli.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una gramática de la lengua española* [en línea]. Madrid: Espasa-Calpe. <<https://www.scribd.com/doc/109148917/RAE-Esbozo-de-una-Nueva-Gramatica-de-la-Lengua-Espanola-Ed-Espasa-Calpe-1973>> [11/11/2020].
- REINA RUIZ, María (2004): «Entre actos de la "Tragicomedia de los jardines y campos sabeos": Galería cómica de monstruos y deformes» [en línea]. *Hispania*, vol. 87, Nº 4, págs. 665-674. <<http://www.jstor.com/stable/20140871>> [25/05/2020].
- (2005a): «De orgía y bacanal a sátira política: entre actos de la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán». *Bulletin of the Comediantes*, 57 (1), págs. 107-123.
- (2005b): *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*. New York: Peter Lang.
- (2010): «Cervantes, Góngora y Feliciano Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica». *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Vega García-Luengos, Germán; Urzáiz Tortajada, Héctor (coord.), págs. 929-236. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio editorial.
- (2011): «Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón». *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Lobato López, María Luisa (coord.), págs. 351-362. Madrid: Visor.
- REYES PEÑA, Mercedes de los (ed.) (1998): *La presencia de la mujer en el teatro barroco español: Almagro, 23 y 24 de julio de 1997*. Sevilla: Consejería de Cultura.
- (2006): *Cuaderno del teatro andaluz del siglo XVII*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Centro Andaluz de Teatro.
- ROBIN, Ann Rice (2011): «A dos visos, dos ideas, / verás si dice la historia / lo que a la fábula resta: tragicomedia *Los jardines y campos sabeos* (1624) de Feliciano Enríquez de Guzmán» [en línea]. *El teatro barroco revisitado. Textos, lecturas y otras mutaciones*, Deffis, Emilia; Pérez Magallón, Jesús; Vargas de la Luna,

- Javier (eds.), págs. 269-285. Puebla: El Colegio de Puebla.
 <<https://www.aitenso.net/teatrobarrocorevisitado.pdf>> [20/06/2020].
- (2013): «“Pues mintiendo su nombre, / y transformada en hombre”: Feliciano Enríquez de Guzmán en *El alcalde mayor* de Lope, *La fénix de Salamanca* de Mira de Amescua, y *Lo que quería ver el marqués de Villena* de Rojas Zorrilla» [en línea]. *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (coord.), págs. 1075-1086. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
 <<https://upaep.academia.edu/RobinRice>> [27/07/2020].
- RODRÍGUEZ CAMPILLO, María José (2008): *Las implicaturas en el teatro FEMENINO de los Siglos de Oro* [en línea]. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili. [Tesis doctoral dirigida por Josefina Albert Galera].
 <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/8803#page=1>> [04/06/2019].
- ROSA CUBO, Cristina de la (2009): «Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciano Enriquez Guzman». *Vivir al margen mujer, poder e institución literaria*, Celma Valero, María Pilar; Rodríguez Pequeño, Mercedes (coord.), págs.197-206. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- ROUANE SOUPAULT, Isabelle (2013): «Entre acatamiento y atrevimiento: la dramaturgia del “entredós” en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán». *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Bègue, Alain; Herrán Alonso, Emma (coord.), págs.1101-1110. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- ROZAS, Juan Manuel (1963): «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo» [en línea]. *Revista de Filología Española*, N° LXVI, págs. 441-444.
<http://revistadefilologiaespañola.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/980>
 [17/05/2020]
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2008): «Arte escénico y teatro breve en el Siglo de Oro». *Historia del teatro breve en España*. Huerta Calvo, Javier (dir.), págs. 31-61. Madrid: Iberoamericana; Franckfurt: Vervuert.
- SÁNCHEZ ARJONA, José (1994): *Noticias referentes a los Anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta finales del siglo XVII*. Sevilla: Imprenta de E. Rasco,

1898. Prólogo de Bolaños Donoso, Piedad y Reyes Peña, Mercedes de los. Ed. fac: Sevilla, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
- SÁNCHEZ CANDEIRA, Alfonso (1999): *Castilla y León en el siglo XI: estudio del reinado de Fernando I*. Capítulo IV. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2008): *De la invisibilidad a la creación. Oralidad, concepción teórica y material preceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Valencina de la Concepción - Sevilla: Editorial Renacimiento.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (1993): «La lente deformante la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro». *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, García Martín, Manuel (coord.), págs. 941-948. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANZ SERRANO, María Jesús (1995): «el problema de la Inmaculada Concepción en la segunda década del siglo XVII. Festejos y máscaras: el papel de los plateros». *Laboratorio de arte 8*, págs. 73-111.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas*, 2 vols. Madrid, Rivadeneyra.
- SOUFAS, Teresa Scott (1997a): “Entre actos de la segunda parte de la *Tragicomedia Los jardines y campos sabeos*, de Feliciano Enríquez de Guzmán”. *Women's Acts: Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, págs. 225-72. Lexington: UP of Kentucky.
- (1997b): «Locales of Dramaturgy: Tragicomedia los jardines y campos sabeos (Enríquez)». *Dramas of distinction. A study of plays by Golden Age women*, págs. 147-168. Lexington: UP of Kentucky.
- SENTAURENS, Jean (1984): *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen âge à la fin du XVIIe siècle*. Lille: Atelier national de reproduction des thèses - Université de Lille III.
- SERRALTA, Frédéric (1979): «La biblioteca de Antonio de Solís» [en línea]. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Caravelle, 33, págs. 102-132. <<http://data.cervantesvirtual.com/manifestation/710008>> [01/08/2020]
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica.
- SHEPARD, Sanford (1962): *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.

- TRAMBAIOLI, Marcella (2011): «El estatus intelectual y social de la escritora laica en el Siglo de Oro». *El autor en el Siglo de Oro. Su estatus intelectual y social*. Tietz, Manfred; Trambaioli, Marcella (coord.), págs. 461-481. Vigo: Academia del Hispanismo.
- URBAN BAÑOS, Alba (2021): «Las damas de la comedia nueva». *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*. Espejo Surós, Javier; Mata Induráin, Carlos (eds.), págs. 363-378. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán (2009): «La investigación sobre los formatos del teatro español del siglo XVII en la imprenta» [en línea]. *Bibliología. An International Journal of Bibliography, Library Science, History of Typography and the Book*, 4, págs. 21-45. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2515>> [26/08/2020].
- (2013): «La edición de obras dramáticas en el Siglo de Oro» [en línea]. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, Nº 41. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6268260>> [26/08/2020].
- VEGA RAMOS, María José (2004): «El arte de la comedia en la teoría literaria del Renacimiento». *Poética y teatro: la teoría dramática del Renacimiento a la posmodernidad*, Vega Ramos, María José (ed. lit.), págs. 47-98. Pontevedra: Mirabel Editorial.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2005): «Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán». *Bulletin of the Comediantes*, Nº 57, págs. 91-105.
- (2020): «“Amores en bravas montañas”: Rivalidad poética en el sistema literario del primer teatro clásico». *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, Martínez Carro, Elena; Ulla Lorenzo, Alejandra (eds.). Kassel: Edition Reichenberger.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio; RODRÍGUEZ IBARRA, Gemma (2014): «Introducción al teatro breve de dramaturgas barrocas: Feliciano Enríquez de Guzmán y Sor Marcela de san Félix» [en línea]. *Teatro breve de dramaturgas áureas: Feliciano Enríquez de Guzmán y Sor Marcela de san Félix*. Madrid: Ediciones del Orto [CORTBE

- 6 / Varia escénica 14]. <<http://betawebs.net/corpus-dramaturgas/?q=node/68>> [26/06/2020]
- VIGIL, Mariló (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid: Siglo XXI de España.
- VITSE, Marc (1988): *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*. Toulouse: France-Ibérie Recherche. Université de Toulouse-Le Mirail.
- (1998): «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*» [en línea]. *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, págs. 45-63. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth951>> [21/04/2020].
- (2010): «Partienda est comoedia. La segmentación frente a sí misma». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N°4, págs. 19-75.
- WALTHAUS, Rina (2011): «'A garden of her own': Feliciano Enríquez de Guzmán and her Tragicomedia de los jardines y campos sabeos». *A place of their own. Women writers and their social environments (1450-1700)*, Bollmann, A. (ed.), págs. 121-134. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WILKINSON, Alexander Samuel; ULLA LORENZO, Alejandra (2015): *Iberian Books Volumes II & III / Libros Ibéricos Volúmenes II y III*. Leida: Brill.
- ZANOTTO, Francesco (1842): *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità di iconologia e delle favole del medio evo*, tomo II [en línea]. Venezia: Giuseppe Antonelli. <<https://archive.org/details/dizionariopittor02zano>> [21/05/2019].
- (1854): *Dizionario pittoresco di ogni mitologia d'antichità di iconologia e delle favole del medio evo*, tomo VII [en línea]. Venezia: Giuseppe Antonelli. <<https://archive.org/details/dizionariopittor07zano>> [21/05/2019].
- ZUGASTI, Miguel (2002): «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina» [en línea]. *El Espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: homenaje a Frédéric Serralta: actas del VII Coloquio del Geste*, Cazal, Françoise; González, Christophe; Vitse, Marc (eds.), págs. 583-

619. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w587>> [09/03/2019].

ZULAICA LÓPEZ, Martín (2018): «Ecdótica del impreso aurisecular. A propósito de *La Austríada* de Juan Rufo». *Creneida*, 6, págs. 292-322.

3. WEBGRAFÍA

Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/archivos/ahpsevilla>> [17/08/2020]

Biblioteca fraseológica y paremiológica.

<https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/default.htm>

[17/08/2020]

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/>>

[25/08/2020]

BIDISO. Biblioteca Digital del Siglo de Oro. <<https://www.bidiso.es/index.htm>>

[17/08/2020]

BIESES. Bibliografía de Escritoras Españolas. <<https://www.bieses.net/>> [17/08/2020]

Catálogo Colectivo REBIUN. <<https://rebiun.baratz.es/rebiun/>> [25/08/2020]

[*Catálogo de la*] *Biblioteca Digital Hispánica.*

<<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>>

[25/08/2020]

[*Catálogo de la*] *Biblioteca Nacional de Portugal.*

<<http://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=>> [25/08/2020]

[*Catálogo de la*] *Red de bibliotecas públicas de Andalucía.*

<<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/absys/abnopac/abnetcl.cgi/>

O9537/ID1ee96060?ACC=101> [25/08/2020]

Catálogo de la Red de bibliotecas públicas Castilla-La Mancha.

<<https://reddebibliotecas.jccm.es/cgi-bin/abnetopac/O7263/ID1cd1d271?>

ACC=101> [25/08/2020]

Catálogo general de la Biblioteca Colombina. <<http://www.icolombina.es/colombina/>>

[25/08/2020]

- CATCOM. Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700).* <<http://catcom.uv.es/consulta/>> [25/08/2020]
- Centro Virtual Cervantes. Refranero Multilingüe.*
<<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/Default.aspx>> [25/08/2020]
- CICLE, Corpus de Incunables de Clásicos Latinos en España.*
<<http://www.incunabula.uned.es/index.php?seccion=citarCicle>> [29/07/2020]
- Clarisel. Base de datos bibliográficas.* <<https://clarisel.unizar.es/>> [17/08/2020]
- Corpus Electrónico de Teatro Breve Español (CORTBE).* <<http://betawebs.net/corpus-feliciana-enriquez/>> [24/08/2020]
- Dialnet.* <<https://dialnet.unirioja.es/>> [24/08/2020]
- FAMA [Catálogo de la biblioteca de la Universidad de Sevilla].*
<https://bib.us.es/busca_y_encuentra/cat> [25/08/2020]
- Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla.*
<<https://archive.org/details/bibliotecauniversitariadesevilla>> [25/08/2020]
- IBIS. Base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional.*
<<https://realbiblioteca.patrimonionacional.es/>> [25/08/2020]
- idUS. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla.* <<https://idus.us.es/>> [25/08/2020]
- Jstor.* <<https://www.jstor.org/>> [25/08/2020]
- La Casa di Lope.* <<https://www.casadilope.it/>> [25/08/2020]
- Monedas de Portugal.* <<https://www.moedanumismatica.com/monedas/portugal.html>> [25/08/2020]
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: Diccionario Biográfico (Dbe). <<http://dbe.rah.es/>> [17/08/2020]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Corpus diacrónico del español (CORDE).*
<<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [25/08/2020]
- * *Diccionario de Autoridades.* <<http://web.frl.es/DA.html>> [25/08/2020]
 - * *Diccionario de la Lengua Española.* <<https://dle.rae.es/>> [25/08/2020]
 - * *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTTLE).*
<<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>> [25/08/2020]

- * *Nuevo diccionario histórico del español*
 <<https://webfrl.rae.es/DH/org/login/Inicio.view>> [25/08/2020]
- RNOD (Registo Nacional de Objetos Digitais)*. <<http://rnod.bnportugal.gov.pt/rnod/>>
 [10/09/2020].
- Réseau des médiathèques, Montpellier*.
 <<https://mediatheques.montpellier3m.fr/Default/accueil-general.aspx>>
 [31/08/2020]
- Storia delle cose*. <http://s184756.blogspot.com/2014/10/la-pera-nella-mitologia_25.html> [16/01/2019]
- The British Library. Main Catalogue*.
 <<http://explore.bl.uk/primolibweb/action/search.do?vid=BLVU1>>
 [31/08/2020]
- The Hispanic Society Museum & Library*. <<https://hispanicsociety.org/data-base/>>
 [31/08/2020]
- Treccani. Enciclopedia*. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>> [25/08/2020]
- Wiki*. <<http://148.226.12.161:8080/egvadmin/bin/view/enciclopedia/galambao>>
 [20/08/2020]
- Worldcat*. <<https://www.worldcat.org/>> [31/08/2020]

4. PERIÓDICOS EN LÍNEA

- El Diario.es*. <https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/desempolvando-mohosas-feliciana-enriquez-guzman_1_4706167.html> [29/07/2020]
- Día de las Escritoras*. <http://diadelasescritoras.bne.es/feliciana-enriquez-de-guzman/>
 [29/07/2020]
- Siglo Violeta*. <<https://www.granteatrocc.com/espectaculo.php?id=1922>> [29/07/2020]
- Ocio Almería*. <<https://ocioalmeria.es/jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro-en-almeria-2020/>> [29/07/2020]
- Aula Magna*. <<https://www.aulamagna.com.es/la-ual-perfila-el-ciclo-academico-de-las-xxxvii-jornadas-de-teatro-del-siglo-de-oro/>> [29/07/2020]

Noches en la Casa Murillo.

<<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caletras/content/noches-en-la-casa-murillo>> [29/07/2020]

Tan sabia como valerosa.

<<https://cultura.cervantes.es/espanya/es/TansabiacomovalerosaMujeresyescrituraenlosSiglosdeOro/131564>> [29/07/2020]

Festival de Teatro Clásico de Almagro.

<<https://www.festivaldealmagro.com/programa/tan-sabia-como-valerosa>>
[29/07/2020]

APÉNDICES

A) Tabla de análisis estructural de la *Primera parte...*

	Escena	Secuencia	Nº versos	Estrofa	Acción	Vacio de escena	Espacio	Personaje			
Jornada I y Acto I	1	1	1-8	Redondilla	Clarisel, príncipe de Esparta y de Micena, llega a los campos sabeos junto con Birano, su escudero, y los caballeros griegos, sus criados.	-	Jardines y campos sabeos	Clarisel, Birano, Caballeros griegos			
		2	9 233	Redondilla	Clarisel participará en un torneo para obtener la mano de Belidiana, la princesa de Arabia, de la cual está locamente enamorado.			Clarisel, Birano			
		3	234-240	Octava Real	Queja de amor			Clarisel			
	2	4	241-312 313-330 331-353	Redondilla	Beloribo, rey de Macedonia, se queja de amor con el amigo Clarisel por estar enamorado de Clarinda, princesa de Chipre y prima de Belidiana. Ambos quieren conquistar a sus amadas y se fingen Crisel y Lisdanso, dos jardineros, para que nadie en la corte arabe les reconozca.			Clarisel, Beloribo			
				Sextilla							
				Octava Real							
	3	6	502-505	Redondilla	Suspiros de amor de Birano			Clarisel, Beloribo, Birano			
				7					506-513	Redondilla	Consideraciones sobre Ileda
			5	354-501	Redondilla			Birano está enamorado de Ileda, una dama de la corte, que acaba de perder unas joyas muy importantes. Clarisel y Beloribo se ofrecen para ayudarla a buscarlas.		Jardines y campos sabeos	Clarisel, Beloribo, Birano, Ileda

	4	8	514-520 521-536 537-552	Redondilla Octava Real Redondilla	Sinamber, aposentador del rey de Arabia, se esconde detrás de unas ramas para escuchar la conversación entre Clarisel y Beloribo, enterándose así de los sentimientos que el príncipe de Esparta siente por Belidiana.			Clarisel, Beloribo, Sinamber
		9	553-681	Octava Real	Beloribo aconseja a Clarisel que escriba una carta de amor a Belidiana. Los dos galanes se disfrazan de jardineros para acercarse a sus enamoradas, que darán un paseo por los jardines ese mismo día.			Clarisel, Beloribo
Acto II	1	1	682-698 699-706	Silva Redondilla	Dilinarte, capitán general del ejército arabe, y Daliño, maestro de campo, festejan la victoria contra la ciudad de Atenas. Belerante, rey de Arabia, se complace por el éxito de la guerra y da disposiciones para que se organice el torneo.	1 (a final de acto)	Palacio real	Dilinarte, rey Belerante, Daliño, Soldados
	2	2	707-714	Redondilla	Sinamber acude al encuentro que el rey le había pedido		Jardines	Dilinarte, rey Belerante, Daliño, Soldados, Sinamber
		3	715-827	Redondilla	Sinamber le cuenta al rey que su enemigo Clarisel está en la corte y que ama a su hija. Rey Belerante ordena que se detenga al príncipe de Esparta por ser un traidor.			rey Belerante, Sinamber
	3	4	828-857	Redondilla	Las princesas Belidiana y Clarinda piden permiso al rey para ir a los jardines del palacio, donde			rey Belerante, Sinamber, Belidiana, Clarinda,

					quieren recolectar flores.			Ermila
	4	5	858-1258	Redondilla	En los jardines se esconden Clarisel y Beloribo, disfrazados de jardineros, que en su momento saldrán para hablar con las dos amadas. Belidiana reconoce a Clarisel y aparte dice que lleva dos años enamorada de él. Clarisel y Beloribo juran amor a las princesas, pero a una condición: que en cuanto ellas estén prometidas a otros galanes, ellos renunciarán a ese amor por honor.			Belidiana, Clarinda, Clarisel, Beloribo
		6	1259-1298	Redondilla	Belidiana y Clarinda empiezan a sospechar de la real identidad de los dos jardineros.			Belidiana, Clarinda
	5	7	1299-1306	Redondilla	Las dos princesas introducen a Adonis y Venus			Belidiana, Clarinda, Adonis, Venus
		8	1307-1425	Romance	La diosa Venus desea ayudar y proteger a Adonis, el hermano de Clarinda, en la conquista del corazón de Belidiana. Le da un ungüento mágico que le permitirá ganar el torneo.			Adonis, Venus
Jornada II y Acto III	1	1	1426-1477	Terceto encaden.	El torneo comienza. Clarisel y Beloribo se demuestran muy fuertes desde el principio, venciendo a todos los demás participantes. El rey y la reina siguen el torneo desde una ventana del palacio, mientras que las dos princesas y Ermila desde su balcón.	-	Palacio real	Rey Belerante, Reina, Belidiana, Clarinda, Ermila, Clarisel, Beloribo, Dilinarte, Mardo, Sinamber, Daliño, Otón, Francardo

		2	1478-1550	Quintilla	Rey Belerante ordena que Clarisel y Beloribo sean detenidos por haberle faltado el respeto y herido a Sinamber. También el aposentador será llevado a la cárcel por no haber matado a Clarisel. Belidiana y Clarinda se oponen a tan injusto encarcelamiento e intentan pedir al rey que deje libres a los presos.		Ventana del rey Jardines y palacio real	Rey Belerante, Reina, Clarisel, Beloribo, Sinamber, Dilinarte, Otón, Belidiana, Clarinda, Ermila
	2	3	1551-1590	Quintilla	El rey revoca su orden, pero aparte comenta a sus soldados que es solamente para hacer una trampa a Clarisel y Belidiana.		Balcón princesas	Rey Belerante, Reina, Ermila, Belidiana, Clarinda, Orbelo, Mardo.
	3	4	1591-1784	Romance	El torneo sigue y Adonis triunfa gracias al unguento de Venus. El joven declara sus propios sentimientos a Belidiana y Belerante les da el permiso para que se casen.		Jardines	Rey Belerante, Reina, Adonis, Orestio, Belidiana, Clarinda, Ermila
		5	1785-1810	Quintilla	Belidiana confiesa que ya no está tan segura de Adonis después de encontrar una carta de Clarisel entre las joyas enviadas por Darsileo.		Balcón princesa de noche	Belidiana, Clarinda, Ermila
	4	6	1809-1927	Redondilla	Ermila trae el cofre con las joyas y la situación no convence a las dos damas, puede que se trate de un soborno para obtener favores políticos y no de una muestra de amor.		Noria	Belidiana, Clarinda, Ermila
		7	1928-1941	Redondilla	Monólogo de amor para Sinamber			Ermila

	5	8	1942-1954	Redondilla	Ermila se va, dejando paso a Belerante y Sinamber			Rey Belerante, Sinamber, Dilinarte, Uslanso, Orbelo, Belidiana, Clarinda
		9	1955-2071	Quintilla	Belerante decide fingirse Clarisel para comprobar si efectivamente Belidiana está enamorada de él. La princesa, todavía resentida por la atrevida carta, rechaza con vehemencia al galán y el rey realiza que Sinamber le ha mentido.			Rey Belerante, Sinamber, Dilinarte, Uslanso, Orbelo
		10	2072-2157	Quintilla	El aposentador revela la motivación de tal traición: querría vengarse de Belidiana, quien mandó matar a su hermana Arilesa. El rey hiere gravemente a Sinamber con una espada y lo arrojan a una noria. Se dará la culpa del asesinato a Clarisel, quien se verá condenado a muerte por eso.			Ermila, Sinamber
		11	2158-2165 2166-2332	Cuarteto Redondilla	Ermila rescata a Sinamber, quien le cuenta lo que ha pasado. Deciden vengarse del rey.			
Jornada III y Acto IV	1	1	2333-2420 2421-2434 2435-2454	Endecasíl. suelto Soneto Lira	Ileda y Birano están hablando: el criado ha compuesto versos de amores para su amada, pero ella no quiere saber.	1 (a final de acto)	Jardines	Ileda, Birano
	2	2	2455-2463	Redondilla	Birano se queda escuchando a escondida la conversación entre Belidiana y Clarinda			Cuarto de Belidia

					sobre Clarisel.		na	
	3	3	2464-2470 2471-2536	Redondilla Endecasil. suelto	La princesa se ha indignado por la carta que ha recibido del galán a tal punto que desea que se muera.			Birano, Belidiana, Clarinda
	4	4	2537-2560 2561-2604 2605-2612	Redondilla Romance Cuarteto	Venus y Adonis, cantando y celebrando sus amores.		Jardines	Venus, Adonis
		5	2613-2638 2639-2646 2647-2659 2660-2667 2668-2691 2692-2693 2694-2755 2756-2813 2814-2905	Endecasil. suelto Octava Real Silva Octava Real Silva Pareados Endecasil. bo suelto Redondilla Endecasil. bo suelto	Clarinda intenta que Belidiana se calme y que reflexione sobre los sentimientos de Clarisel y lo que ella misma siente por él. La princesa al final cede e invoca a los dioses para que todo salga bien y que el amor venza.			Belidiana, Clarinda
Acto V	1	1	2906-2977	Octava Real	Clarisel y Beloribo están en la torre carcelaria y comparten la angustia por su destino y por no poder gozar del amor de las princesas.		Torre	Clarisel, Beloribo
	2	2	2978-3009	Octava Real	Desde la torre los presos ven perfectamente el palacio y la habitación de Belidiana, las dos parejas se comunican a través de las miradas y de las señales.		Torre, balcón de Belidiana	Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana
	3	3	3010-3054 3055-3063	Lira Cuarteto	Sigue el diálogo amoroso entre Venus y Adonis, además planean eliminar a			Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana,

			3064-3068 3069-3148	Sexteto Redondilla	Clarisel para heredar el reino de Arabia.			Adonis, Venus
		4	3149-3204	Terceto encaden.	Diálogo de amor.			Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana
	4	5	3205-3246 3247-3270 3271-3311 3312-3327	Canción Redondilla Canción Redondilla	Se celebra la boda entre Orfeo y Eurídice.		Jardines	Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana, Apolo, Anfión, Adonis, Himeneo, Cupido, Juno, Venus, Aglaya, Orfeo, Eurídice
	5	6	3328-3423	Octava Real	Se dispone la ejecución de Clarisel.			Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana, Juno, Venus, Aglaya, Himeneo, Adonis, Cupido, Apolo, Anfión, Orfeo, Eurídice, Dilinarte, Daliño, Soldados
	6	7	3424-3486	Octava Real	A punto de ejecutarle a Clarisel.			Clarisel, Beloribo, Pregonero Verdugo, Juno, Venus, Aglaya, Himeneo, Adonis, Cupido, Apolo, Anfión, Orfeo, Eurídice, Dilinarte,

								Daliño
	7	8	3487-3525	Octava Real	Al verdugo le entra el pánico y no consigue cumplir la sentencia. Se aprovecha del momento para soltar a los presos y rebelarse a los guardias reales.			Clarisel, Beloribo, Clarinda, Belidiana, Birano, Juno, Venus, Aglaya, Himeneo, Adonis, Cupido, Apolo, Anfión, Orfeo, Eurídice, Dilinarte, Daliño, Soldados
	8	9	3526-3562	Octava Real	Clarisel, Beloribo y sus soldados triunfan.			Clarisel, Beloribo, Birano, Juno, Venus, Aglaya, Himeneo, Adonis, Cupido, Apolo, Anfión, Orfeo, Eurídice, Dilinarte, Daliño, Soldados
		10	3563-3586 3587-3594	Canción Octava Real	Se da inicio a las danzas.			Todos
	9	11	3595-3610 3611-3693	Octava Real Canción	Se celebran las bodas.			

B) Tabla de análisis estructural de la *Segunda parte...*

	Escena	Secuencia	Nº de versos	Estrofa	Acción	Vacío de escena	Espacio	Personaje
Jornada I y Acto I	1	1	1 12 13	Redondilla Arte mayor suelto	Apolo canta la canción que Clarisel había escrito antes de irse.	1 (a final de acto)	Jardines y campos sabeos	Venus, Apolo, Adonis
	2	1	14-16; 18-21 17 22-26 28-34 45-52 53-58	Serventesio Canción Canción Redondilla Cuarteto Sexteto	Clarisel y Beloribo regresan a Arabia después de años en Grecia. Mientras, Belidiana y Clarinda se han casado con Rogerio y con Ercilo respectivamente. Los dos principes desahogan sus penas de amor.			Venus, Apolo, Adonis, Clarisel, Beloribo, Birano
	3	1	59-82	Octava real	Los sátiros Pan, Guasorapo y Vertuno han secuestrado a Ileda. Clarisel y Beloribo se lanzan al seguimiento de Pan, que lleva a Ileda presa.			Pan, Rogerio, Ercilio, Vertuno, Guasorapo, Clarisel, Beloribo, Birano, Ileda, Apolo, Venus, Adonis
		2	83-88	Octava real	Rogerio y Ercilo golpean con bastones a Vertuno y Guasorapo.			Rogerio, Ercilio, Vertuno, Guasorapo
		3	89-106 107-111	Octava real Canción	Apolo retoma la canción escrita por Clarisel.			Rogerio, Ercilo, Apolo
	4	4	112-131 132-147	Canción Redondilla	Apolo y las tres Gracias cantan narrando la desdicha amorosa de Clarisel.			Rogerio, Ercilio, Apolo, Venus, Adonis, Aglaya, Talia, Eufrosina
		5	148-152	Lira	Apolo retoma la			Apolo,

					canción escrita por Clarisel.			Rogerio, Erciilo, Venus, Adonis
	5	6	153-176 177-186	Octava real Lira	Belidiana y Clarinda oyen los cantos de Apolo y se acercan.			Apolo, Rogerio, Erciilo, Venus, Adonis, Belidiana Clarinda
	6	7	187-212 213-220 221-225	Canción Redondilla Lira	Belidiana y Clarinda oyen los cantos de las Gracias que hablan de ellas y de sus amores y desamores. Belidiana intenta justificar su infidelidad, pero las Gracias defienden a Clarisel.			Rogerio, Erciilo, Apolo, Venus, Adonis, Aglaya, Talia, Eufrosina Belidiana Clarinda
		8	226-258 259-317 318-353	Redondilla Romance Redondilla	Belidiana y Clarinda conversan sobre la decisión de no casarse con Clarisel y de la muerte de la reina madre. Venus le cuenta la historia de Clarisel. Los dioses deciden 'donarle' a Clarisel la princesa Maya como recompensa por su pena de amor y constancia, pese a la infidelidad de Belidiana.			Rogerio, Erciilo, Apolo, Venus, Adonis, Belidiana Clarinda
		9	354-413	Redondilla	Rogerio y Erciilo se arrepienten haberse casado con las dos princesas.			Rogerio, Erciilo, Belidiana Clarinda
		10	414-437 438-457 458-486 487-489 490-499 500-505 506-515 516-521	Octava real Redondilla Copla real Tercerilla Copla real Tercerilla Copla real Tercerilla	Belidiana y Clarinda leen los mensajes que Clarisel le ha enviado a Belidiana y que se han guardado en una haya. Fue el rey Belerante a obligar a su hija a casarse con Rogerio. Belidiana está celosa de Maya y sabe que ha perdido a su príncipe para siempre.			Belidiana Clarinda

	7	11	522-537 538-547 548-553 554-563 564-570 571-589 590-595 596-619	Redondilla Copla real Tercerilla Copla real Tercerilla 'Felicianos' Tercerilla Redondilla	Belidiana está celosa de Maya y ya sabe que ha perdido a su príncipe para siempre. Ermila y Sinamber están preparándose para asesinar a Belidiana, tras una larguísima espera de diecinueve años.			Belidiana Clarinda, Ermila, Sinamber
Acto II	1	1	620-654 655-937	Lira Romance	Venus le cuenta a Adonis la leyenda de Atalanta para explicarle por qué las fieras la odian y por qué Adonis se tiene que guardar de ellas.	1 (a final de acto)	Jardines	Venus, Adonis
	2	2	938- 1003	Lira	Los Cupidillos son los hijos de Venus y Adonis. De hecho, la diosa ha engañado a Vulcano con el joven, porque todavía no le había dado hijos.			Venus, Adonis, Cupidillos , Vulcano
		3	1004- 1108	Lira	Pugna entre Vulcano y los Cupidillos.			Cupidillos , Vulcano
	3	4	1109- 1134 1135- 1205	Lira Romance	Cupido informa de que Adonis ha muerto, atropellado por un jabalí. Venus enloquece. El acto se cierra con esta imagen de dolor y sufrimiento.			Cupidillos , Vulcano, Apolo, Cupido
Jornada II y Acto III	1	1	1205- 1237	Redondilla	Atlante, el rey de España, Hércules y Maya llegan a los Campos Sabeos. La princesa está esperando a Clarisel.	1 (a final de acto)	Jardines Palacio real	Atlante, Maya, Hércules, Caballeros
	2	2	1238- 1257 1258- 1273	Endecas. pareados Redondilla	Las tres gracias acogen a la princesa.			Atlante, Maya, Hércules, Caballeros, Aglaya, Talia, Eufrosina
	3	3	1274- 1321	Redondilla	Llegan Hespero, el rey de Italia, su hija Hesperia y Perseo			Atlante, Maya, Hércules,

					para celebrar el día de las bodas de Maya y Hesperia con todos los demás invitados.			Caballeros, Aglaya, Talia, Eufrosina Hespero, Hesperia
		4	1322-1517	Romance	Los dos soberanos están programando las bodas de sus respectivas hijas según convenga para mantener el poder. Maya se opone a la decisión paterna, porque quiere casarse por amor y con Clarisel			Atlante, Maya, Hesperia, Hespero
	4	5	1518-1538 1539-1546	Endecas pareados Redondilla	Vulcano y los Cupidillos interrumpen la conversación entre los monarcas con saraos, cantos y saltos.			Atlante, Maya, Hércules, Caballeros, Aglaya, Talia, Eufrosina, Hespero, Hesperia, Perseo, Vulcano, Cupidillos
	5	6	1547-1562	Redondilla	Reaparecen Ileda, Pan y Clarisel. El sátiro sigue secuestrando a la joven, pero Clarisel logra liberarla.			Atlante, Maya, Hércules, Caballeros, Aglaya, Talia, Eufrosina Hespero, Hesperia, Perseo, Vulcano, Cupidillos, Clarisel, Beloribo, Ileda, Birano, Pan
		7	1563-1610	Redondilla	Clarisel y Maya se declaran su amor, lo mismo hacen Beloribo y Hesperia.			Atlante, Maya, Hércules, Caballeros, Aglaya, Talia, Eufrosina Hespero,

								Hesperia, Perseo, Vulcano, Cupidillos Clarisel, Beloribo, Ileda, Birano,
		8	1611- 1626 1627- 1677 1678- 1685	Redondilla Romance Redondilla	Ileda cuenta de cómo ha actuado de alcahueta otra vez, escribiendo cartas de amor para Maya y Hesperia fingiendo ser Clarisel y Beloribo.			Birano, Ileda
		9	1686- 1693 1694- 1813 1814- 1837	Octava real Copla real 'Felicianos'	Ileda castiga a Birano por su "impertinente" declaración de amor y le obliga a disfrazarse de mujer y lavarse la cara en una fuente mágica que lo deja sin pelo ('Birana').			Birano, Ileda
Jornada III y Acto IV	1	1	1838- 1869	Redondilla	Los tres sátiros ven a Ileda y Birano (quien sigue transformado en mujer) y se esconden detrás de unas plantas para escuchar lo que dicen.	1 (a final de acto)	Jardines	Pan, Vertuno, Guasorapo
	2	2	1870- 1910	'Felicianos'	La pareja está discutiendo, porque Ileda rechaza el matrimonio con él a causa del deshonor que le traería.			Pan, Vertuno, Guasorapo, Birano, Ileda
	3	3	1911- 1932	'Felicianos'	También Beloribo se baña en la fuente mágica y se transforma en una mujer.			Pan, Vertuno, Guasorapo, Birano, Ileda, Beloribo
	4		1933- 1987 1988- 1995 1996- 2027 2028- 2057	'Felicianos' Cuarteto Redondilla Lira	Él ve en Birano la imagen de Ileda, lo mismo le pasa a Birano y se quieren reconquistar. Pero algo no encaja, porque el uno llama al otro 'Ileda' y			Pan, Vertuno, Guasorapo, Birano, Beloribo

			2058-2101 2102-2106 2107-2114 2115-2119 2120-2267 2268-2277 2278	Redondilla Quintillas Redondilla Quintillas Redondilla Décimas Suelto arte mayor	viceversa. Los sátiros empiezan a cortejar a las dos 'mujeres', quienes se dan cuenta de que es el agua de la fuente mágica que ha causado la transformación y todo el equívoco. Birano y Beloribo se rebelan y acaban sacudiéndoles a los tres faunos, que por fin han reconocido a los galanes.			
Acto V	1	1	2279-2302	Redondilla	Maya y Hesperia agradecen a las diosas por sus bodas.	1 (a final de acto)	Jardines	Maya, Hesperia, Juno, Venus, Aglaya, Talia, Eufrosina, Vulcano, Cupidillos
		2	2303-2326	Redondilla	Se lleva a cabo la venganza de Ercila y Sinamber contra Belidiana, Clarinda y sus parejas. Venus y Juno deciden poner fin a la atrocidad transformándolos todos en aves.			Maya, Hesperia, Vulcano, Aglaya, Talia, Eufrosina
		3	2327-2358	Redondilla	Los Cupidillos celebran las bodas entre Clarisel y Maya y entre Beloribo y Hesperia.			Maya, Hesperia, Vulcano, Aglaya, Talia, Eufrosina, Clarisel, Beloribo, Birano, Ileda, Cupidillos
	2							
	3	4	2359-2390 2391-2397 2398-2406 2407-2426 2427-2466	Redondilla Octava real Redondilla Décimas Octava real	Al festejo acuden los reyes Atlante y Héspero, porque quieren unir en matrimonio a sus hijas con Perseo y Hércules respectivamente.			Maya, Hesperia, Vulcano, Aglaya, Talia, Eufrosina, Clarisel, Beloribo, Birano, Ileda,

							Cupidillos Reyes, Caballeros
	4	5	2467- 2478 2479- 2518 2519- 2585 2586- 2635 2636- 2641	Pareados Redondilla Romance Pareados Canción	Maya e Hesperia ya se han casado con sus amados, Clarisel y Beloribo. Entonces, los dos reyes combinan nuevas uniones: Perseo se casará con Celeno y Hércules con Aretusa.		Maya, Hesperia, Juno, Venus, Aglaya, Talia, Eufrosina Vulcano, Cupidillos Cupido, Himeneo, Clarisel, Beloribo, Birano, Ileda, Atlante, Héspero, Hércules, Perseo, Italianos, Españoles Apolo, Anfión.
	5	6	2642- 2694 2695 2696- 2726	Canción en romance Suelto de arte mayor Octava real	Monólogo de Apolo que celebra a Maya-Feliciana.		Todos (pero habla solo Apolo)